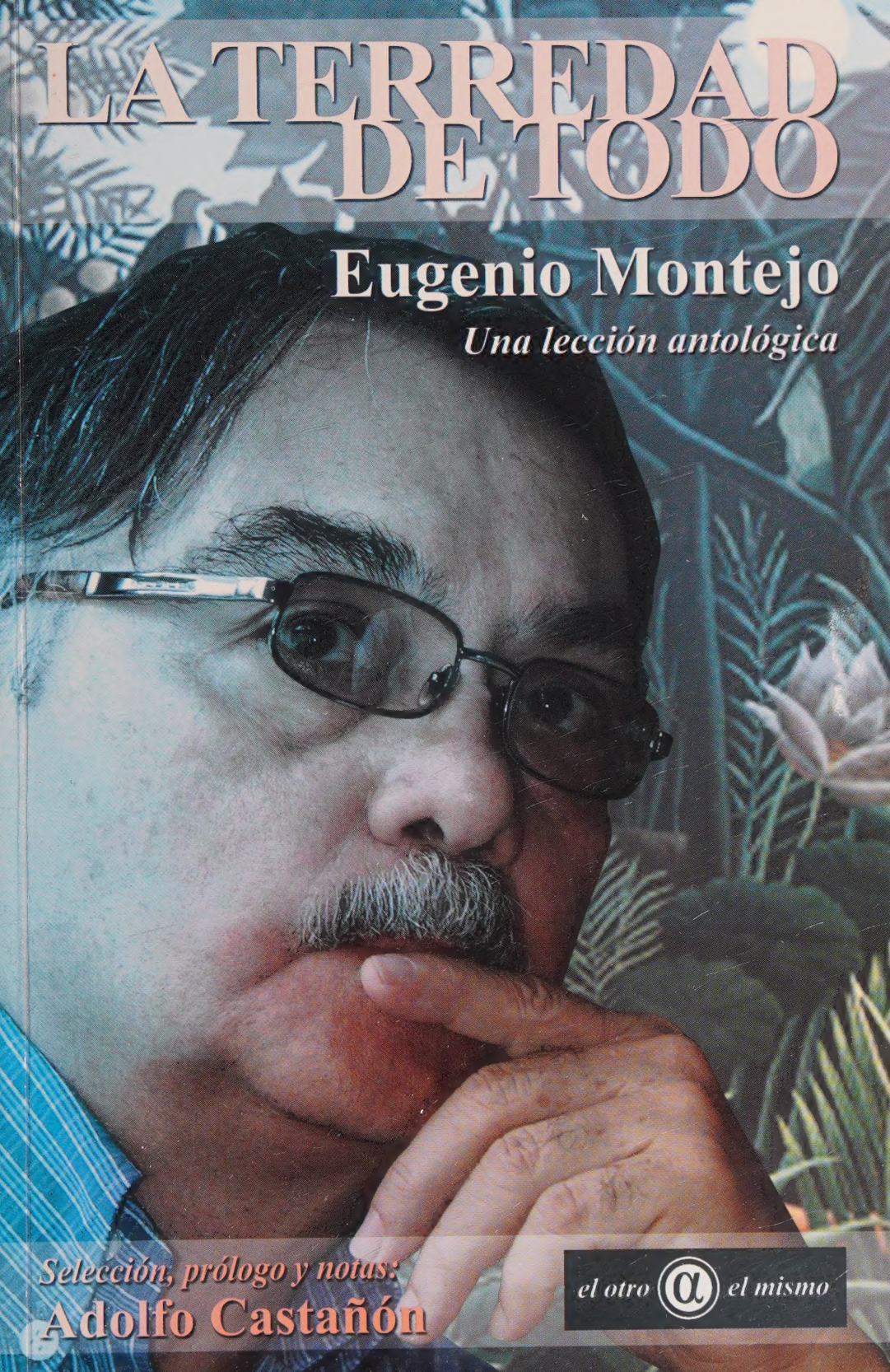
LA TERREDAD DE TODO

Eugenio Montejo

Una lección antológica



Selección, prólogo y notas:
Adolfo Castañón

el otro α *el mismo*

Eugenio Montejo

(Caracas, 1938).

Eugenio Montejo es considerado hoy uno de los poetas fundamentales de la lengua; su obra fundamentalmente poética recibió el Premio de Poesía Internacional "Octavio Paz", en 1994. Su actividad de diplomático lo llevó a vivir en Lisboa por un período de seis años y este periodo fue una experiencia en el conocimiento de la poesía en lengua portuguesa, sobre todo la poesía de Fernando Pessoa, que impacta su obra en climas e inflexiones, y en la práctica poética de los heterónimos (Blas Coll, Eduardo Polo, Sergio Sandoval, Lino Cervantes, Tomás Linden). Ha publicado los libros de poesía: Élegos (1967); Muerte y Memoria (1972); Algunas palabras (1977); Terredad (1978); Trópico absoluto (1982); Alfabeto del mundo (1986); Adiós del siglo XX (1992); El azul de la tierra (1997); Partituras de la cigarra (1999); Papiros amorosos (2002); Poemas selectos (2004); Geometría de las horas (2006).

Sus libros de ensayos confluyen en la conformación de una poética: La ventana oblicua (1974); El cuaderno de Blas Coll (1981); El taller blanco (1983).

Pablo Mora, en un ensayo sobre el poeta ha señalado: "La suya es una poesía de la conciencia de lo efímero, de la desposesión, de la nostalgia de un pasado personal que lo lleva a la búsqueda de sus primeras fuentes. El despojo y la enrancia; el regreso y la permanencia; la añoranza del sol; del aire; del caballo: la trashumancia; la terredad; el árbol, los pájaros, el gallo, son símbolos constantes que evocan su primigenio peregrinaje cósmico-familiar. Poesía intimista-universal, exalta los sueños del orbe a partir de la caótica quejumbre humana."

LA TERREDAD DE TODO

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/laterredaddetodo0000mont

Eugenio Montejo

LA TERREDAD DE TODO

Una lección antológica

Selección, prólogo y notas de

Adolfo Castañón

el otro α el mismo

La Terredad de todo
© Eugenio Montejo

Colección de Poesía
Ramón Palomares

© Ediciones *El otro, el mismo*
Primera edición, 2007
Mérida, Venezuela.

Editor:
Victor Bravo

Curador
(Diseño general, selección, prólogo y notas):
Adolfo Castañón

Corrección
Carmen Virginia Carrillo
Anibal Rodríguez

Fotografía:
Hécto Castillo

Diagramación y montaje:
Rubén Bressan Lovandis
AXIS Gráfica Digital & Arquitectura, C.A.

Impresión:
Editorial Venezolana, C.A.
Telf.: 0274-262 8308
Mérida, Venezuela.

Hecho el Depósito de Ley:
Depósito Legal: LF79420078003014
ISBN: 978-980-6523-58-6

Reservados todos los derechos.

Impreso en Mérida-Venezuela.

Por los rumbos de Eugenio Montejo

*El sol es siempre nuevo bajo el sol**

I

No pocas deudas tienen las letras mexicanas con Alejandro Rossi -el escritor y pensador venezolano- italiano que desembarcó en nuestra República Mexicana al despertar los años cincuenta. Una de ellas estriba en una convicción persuasiva, no por pudorosa menos eficiente: allende las aduanas que suelen parecer de juguete, se extiende una malla de arterias que se comunican entre sí, sistema de vasos capilares que, al igual que sucede en los tatuajes invisibles de la acupuntura, instaura afinidades, dibuja y constela manchas elocuentes que, si bien no son advertidas a primera vista, luego saben irse imponiendo como fatales y necesarias.

Alejandro Rossi, el autor de *Manual del distraído* y de *Edén. Vida imaginada,* no llega aislado a esta leyenda de las redes iberoamericanas latentes y activas en México: ayer Rafael Heliodoro Valle, Salomón de la Selva, Max y Pedro Henríquez Ureña, Augusto Monterroso, hoy Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Otto Raúl González, Eliseo Alberto, Hugo Gola, Juan Gelman, Eduardo Milán son figuras que vienen a encontrarse y compaginarse como abejas de vidrio en las zumbantes colmenas mexicanas.

Eugenio Montejo nació en Caracas en 1938. Pero en no pocas selecciones antológicas se repite un equívoco en cuanto a su lugar nativo, pues el pulcro poeta editor de Blas Coll vivió sus primero años, se educó y empezó a ser conocido en la ciudad de Valencia, población no muy distante de Guigüe, sitio de feraces temperaturas tórridas que asoma entre las líneas de algunos de sus poemas. Haciendo gala de cierto sentido irónico y salomónico, Eugenio Montejo ha dicho que, aunque Caracas haya sido su ciudad natal, la venezolana Valencia es su villa prenatal. Eugenio Montejo nació el mismo año de 1938 en que

* *"El Añalejo" en Eugenio Montejo, El cuaderno de Blas Coll. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Libros del Laberinto, núm. 50, 1998, p. 119.*

serían alumbrados Oscar Hahn en Chile, y Francisco Cervantes y José Emilio Pacheco en México.

Probablemente, me topé con el nombre de Eugenio Montejo al leer por primera vez el libro de ensayos –obra clave de nuestra edad- titulado *La máscara, la transparencia* de Guillermo Sucre (1974), publicado por Monte Ávila. Creo recordar que en sus páginas el crítico y también poeta apuntaba que en Eugenio Montejo se manifiesta un ánimo edilicio, un temple constructivista gracias al cual cada poema, como si fuese un hijo pródigo de sí mismo, o una Cinta de Moebius, retornaba a su punto inicial.

De aquellas lecturas que hizo Guillermo Sucre de Eugenio Montejo era posible derivar una idea: Montejo buscaba que cada poema se irguiera como una obra íntegra y cerrada en sí misma sin dejar de auspiciar, para su escritura poética, un proceso, en definitiva, abierto. Se podría agregar otra consideración: que en este escribir rara vez deja de escuchar, en su oído interno, unas músicas, unas melodías entreveradas como una sutil tapicería por el artesano.

La lista que compone la obra de Eugenio Montejo, aunque no muy extensa, resulta por demás consistente: *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1986), *El azul de la tierra* (1997), *Adiós del siglo XX* (1992), *Partitura de la cigarra* (1999), *Poemas selectos* (2004), *Geometría de las horas* (2006). Ha de agregarse una rigurosa obra de ensayista donde el poeta expone sus cartas credenciales de ciudadano de Babel y donde, como quien no quiere la cosa, va exponiendo ciertas contraseñas que son esenciales para comprender, aunque sólo sea fragmentariamente, el hecho milagroso de su prístino cancionero. Además de esta selecta pero continua creación, es preciso mencionar la recolección, compilación, edición y publicación de aquellos poemas y pensamientos, escritos y dichos líricos y críticos del cortejo de heterónimos que lo escoltan desde hace mucho: ahí está el autor de *Chamario,* Eduardo Polo; ahí figura Sergio Sandoval, el creador de *Guitarra del horizonte;* ahí debe enlistarse Lino Cervantes quien suscribe *La caza del relámpago,* para no mencionar un libro

presentado por el propio Eugenio Montejo como *El cuaderno de Blas Coll,* o aquella otra reunión memorable: *El hacha de seda* que firma un ciudadano sueco, Tomás Linden, y cuya composición y preámbulo se deben al ubicuo Montejo. ¿A qué se debe que en los poemas de este singular autor se dé un acorde armónico virtual pero audible? ¿Cómo funciona ese juego de contrapuntos entre canto y cuento, poema y fábula, escritura y decir? Acaso la respuesta haya que buscarla en el hecho de que, a través de su voz, esté vibrando y tañendo un rizoma, un ser plural de una compleja sombra, muchedumbre personificada en una silueta singular; o acaso haya que ir a buscarla en la vertiente reflexiva y crítica del que necesita pensar y le urge disolver los signos elementales de la cultura, digamos por ejemplo, en las reflexiones de Blas Coll, el sistema alfabético: "ese atrabiliario personaje, impresor de la aldea pesquera de Puerto Malo, enamorado de Góngora y del silencio [que] dedica su vida a la poda de la verbalidad", para recordar las palabras escritas por el crítico peninsular Juan Malpartida. Tal impulso, que se diría instinto, de regresar al origen del canto, es acaso la ley que gobierna este delicado sistema de pesos y contrapesos poéticos que es una solvente aritmética de cantidades lúcidas y hechizadas. Transita Eugenio Montejo entre las incursiones y reconocimientos líricos del lugar del canto y el trabajo de campo, como si fuese un pulcro arqueólogo, sobre la geografía –y prácticamente se podría decir la geología- inmanente a la polifonía palabral que toma por asalto al mundo desde ese otro lugar por excelencia que constituye el idioma. Nunca pierde de vista Eugenio Montejo esa heterogeneidad radical del ser cautivo o inscrito en el lenguaje. Así, del coro, no siempre unísono que se llama Eugenio Montejo, fluyen unas cuerdas casuales, espontáneas, entre tradicionales y populares, que llevan a este lector a sentirlo como un pariente próximo a ese árbol que se hace bosque en la obra de Antonio Machado. La lírica popular tradicional es uno de los ríos subterráneos que alimentan esta obra que la trasciende sin quedar cautiva en ella.

Y no sería sólo por la "sincronía" atemporal de que el perito tipográfico Blas Coll encarne un avatar de Sócrates en cuerpo de Juan

Mairena, sino por la incidencia de ciertos tonos y matices como de flexible artista del hambre que no ignora los principios del ascenso o el descenso por las escarpadas estribaciones de un siglo difícil de acomodar en el espejo de la palabra... Siglo secular, valga la redundancia, vulgar siglo XX en que el poeta no se reconoce y empieza a querer desprenderse de él, al menos desde 1992, año en que se edita *Adiós al siglo XX,* un libro donde el tiempo sale a un baile de disfraces, a una suerte de carnaval estocástico donde las orillas del tiempo se doblan transfigurándose, se divierten y revierten con una sonrisa irreversible.

De Fernando Pessoa y de Antonio Machado, del tabasqueño Carlos Pellicer y del surrealista Juan Sánchez Peláez, de Manuel Bandeira, de Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Álvaro Mutis, Hernando Valencia Goelkel, de Octavio Paz y siempre de José Bianco y Borges, hereda Eugenio Montejo ese suave humor anfitrión que le abre al lector las puertas del jardín bifurcado del poema donde los árboles de la historia y de la memoria se incendian en frutos que apenas si caen y ya dejan sentir la incalculable magnitud de la palabra que lo estrecha y bautiza o, a veces, desmiente.

De ahí que no nos haya asombrado saber que en una cinta de un singular escritor y realizador mexicano –Guillermo Arriaga- alcanza la pantalla como si fuese un personaje más del reparto un poema de Eugenio Montejo alrededor del cual empezaba a girar la historia toda.

Y es que la voz serena de Eugenio Montejo, acogedora como un abrigo, es como el incisivo resplandor de esos astros que saben imponer a los ojos, en lo más lóbrego y límpido de la alta noche, la figura de un originario archipiélago constelado, la orientación sigilosa de un sendero inédito. La obra de Eugenio Montejo alienta en la soledad aunque no está a la intemperie pues la acompañan, como en una constelación, los astros del uruguayo-francés Jules Supervielle, de Gunnar Ekelöf, hijo dilecto de Suecia, Vladimir Holan, ciudadano de Eslovenia, de Cassiano Ricardo, abrasadora voz del abrasador Brasil.

De talla más bien pequeña, como los guerreros chinos de barro, Eugenio Montejo tiene la piel morena del marino y el circunflejo

bigote del capitán. Trae en su andadura y ademanes, en sus gestos y actitudes, algo de asiático –iba a escribir oriental pero para nosotros, los americanos, los europeos *son* los orientales-; quizás sea esa parsimonia eficiente de sus movimientos o esa armonía, entrañada y orgánica, que parece mandada a hacer para decir *la* hora (la de la muerte) con el canto de la lechuza. Solamente ese tipo de silogismo podría dar cuenta de por qué Eugenio Montejo accede sin ser sentido, aparece sin aviso, aflora o emana como si quisiera dar explicaciones por hacer aparición tan repentinamente. Y a su mirada, entre sedosa y férrea, no exenta de destellos de clemencia pero no desprovista de cortante filo, le va bien al cuerpo atento y comedido de su genio íntimo, subrepticiamente indomable, ostensiblemente hermético, translúcido como los diamantes. Cuando llega Eugenio Montejo a una reunión se hace el silencio, y como que la baraja de la conversación tiene que volverse a repetir; en cuanto se despide, lo siguen como sombras los murmullos de la admiración que sopesan su intermitente milagro.

Pertenece Montejo a ese linaje, muy de Venezuela, que fragua en una sola alianza elegante, limpidez y velocidad. Es preciso ubicarlo en un nicho, como salido de las páginas sabrosas de *El cojo ilustrado*, entre el fáustico José Antonio Ramos Sucre, bibliopolita y políglota, y la gentil Teresa de la Parra, esa amiga filosa de Unamuno y de Zaldumbide cuyas últimas palabras dizque fueron: "sólo quiero un poco de tierra"...

Otras siluetas acechan, afinándola, la constelación para recordar al copista que trascribe estas páginas en una sombría tarde de los primero días de primavera del 2007, que al sostener que Eugenio Montejo es un autor venezolano, está pensando, en una afinidad originaria y de raíz con cierto *lugar de pensamiento,* con ciertas calendas afectivas y cierta ondulación pensativa: al igual que el admirado Ramos Sucre, sobre el cual ha escrito páginas de grata recordación al presentar la traducción de José Bento al portugués de *Forma de fuego,* lo mismo que su par lírico el poeta Rafael Cadenas, y a semejanza de José Manuel Briceño Guerrero, conocedor de diversas lenguas vivas y muertas o del narrador José Balza o del pensador y narrador Alejandro

Rossi, Eugenio Montejo se hace preguntas y más preguntas hasta hacer del preguntar un ejercicio de exaltación y alabanza de la sustancia y de la densidad del lenguaje, de los usos plausibles y posibles del idioma, gravitando en su reflexión alrededor de ciertos lugares de la escritura –para asociar aquí a Victoria de Stefano, ciudadana, ella también, de esa inexpugnable Venezuela interior. Merced a la finalidad asidua de estas cuestiones y no por virtud de una estocástica *ars combinatoria* de los colores de las banderas, este lector que va leyendo con la pluma identifica, en la enseñanza escrita del poeta Montejo, cierta intrepidez, cierta audacia que el amanuense lector de Mariano Picón Salas se atrevería a bautizar -¿no es ahí Gustavo Guerrero?- como venezolana.

Cuando a fines de 2006, Victor Bravo de la Universidad de los Andes en Mérida, me propuso por la voz escrita de Eugenio Montejo que armara junto con el poeta una nueva lección antológica, mi primera reacción fue negarme. Se acababa de publicar en la editorial de la Universidad Veracruzana, dirigida hasta hacía poco por el poeta José Luís Rivas y actualmente por la historiadora Celia del Palacio, una analecta del poeta venezolano también fraguada por mí, y el proyecto me parecía un si es no es tedioso. Sin embargo, terminé aceptando a condición, me dije a mi mismo, y luego a ellos, de que el libro fuera realmente distinto, *otra cosa*. Yo temía que no se aceptara mi propuesta pero la reacción me sorprendió: Víctor Bravo dijo que de *eso* se trataba y que el libro tendría que ser emblemático de las diversas vertientes expresivas por las que ha corrido la escritura de Montejo.

Todavía me quedaba en el aire un leve hilo pendiente: por motivos familiares mi secretaria Gilda Lugo Abreu, quien me había ayudado a transcribir los materiales de Eugenio para la jalapeña *Geometría de las horas* muy pronto tendría que dejarme y yo tendría que trabajar con mi *arte cisoria* a marchas forzadas. Por fortuna, se apareció un heterónimo de Eugenio Montejo y mío, el profesor Lázaro Madrigal, quien asumió cabalmente el exigente papel de *editor* y así se pudo culminar este museo en prosa y en verso cuyo comisario-lector o curador-crítico ha sido el suscrito Castañón.

El agente lector que se ha dado a la armazón de este volumen quiso hacer la relación de los diversos modos y casos en que se conjuga y asienta, como en una gramática, la persona poética y moral –créanme: no hay otra forma de decirlo-, llamada Eugenio Montejo. Invariablemente el agente de la lectura ha tenido conciencia de que la faceta hablada -pienso en las entrevistas y conversaciones- y la prosística de esta empresa son capaces de proyectar cierto resplandor sobre el cuerpo de luz, el estricto cuerpo, de su camino en busca de camino en el seno de lo que él llama la *Terredad.*

La selección se abre con la parte substantiva, poética y poemática, que Eugenio Montejo ha recogido en *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Alfabeto del mundo* (1986-2005), *Adiós al siglo XX* (1992-1997), *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros amorosos* (2002), *Fábula del escriba,* para sólo mencionar los títulos más significativos. Al componer este libro se buscó expresar la profundidad y fecundidad de la obra estrictamente lírica de Montejo. Sin embargo, era preciso tener en cuenta asimismo su vertiente como ensayista, crítico de artes pláticas y de poesía y de literatura en general, sin mengua de esa otra fase en "prosa oral" que representan las entrevistas, transcripciones de charlas y otras variedades de lo que podríamos llamar la musa que habla...

Una antología puede ser vista como una suerte de homúnculo, trasunto de las semejanzas, y la de esta máquina –una vez acordados sus principios- se fue armando con exactitud fatal. El agente de la lectura fue así incluyendo y excluyendo, encartando y descartando, barajando, compulsando y compaginando textos y poemas sin dejar de tener presente, de un lado, la mirada rigurosa y amigable del autor y, del otro, la abscóndita perspectiva general del resultado propuesto como objeto y fin del ejercicio. A la espontánea e inmanente armonía que iba aflorando entre la oblicua poética envolvente de y entre los poemas incluidos en ese primer tramo –que representaría como las cuerdas de una guitarra- habría que sumar la preceptiva entrañada y difusa en los otros compartimentos que vendrían a ser como la caja del laúd.

La presente lectura crítica tiene una forma geométrica, la de un heptaedro: 1) los poemas en verso, entresacados de los diversos libros suscritos por Eugenio Montejo; 2) los poemas en prosa y en verso, así como los pensamientos atribuidos a los poetas heterónimos (Tomás Linden, Lino Cervantes, Jorge Silvestre) que han ido aflorando en su estela; 3) los textos, artículos o ensayos diversos que han sido publicados con la firma de Eugenio Montejo sobre varios autores y temas (Ramos, Sucre, Mairena, Bianco, Paz, Rossi) dibujan un árbol genealógico o un linaje espiritual e intelectual; 4) los dichos y escritos de circunstancias preparados por el poeta para inaugurar festivales y dar gracias por premios –como el Nacional de Literatura de Venezuela o el Octavio Paz de Poesía y ensayo 2005; 5) los textos, artículos, ensayos y monografías escritos por el autor Montejo para acechar los arcanos de las artes visuales y plásticas a través de artistas como Alirio Palacios, Jesús Sóto o Asdrúbal Colmenárez; 6) figuran en seguida las conversaciones y entrevistas donde aparece *el que dice y el que escucha;* 7) cierran, en fin, algunos textos críticos que versan sobre la obra de Montejo (Gomes, Guerrero, Lastra, López Ortega –obviamente se han excluido aquí los elaborados por Castañón).

Con esta acumulación sucesiva de materiales que irradian hacia distintos puntos desde un par de polos indisociables, se ha creado un caleidoscopio crítico capaz de dibujar, en sus anamorfosis, la silueta de una de las identidades poéticas, críticas, sensitivas y afectivas que, en nuestro tiempo, mejor saben interrogar los sueños y los insomnios, la duermevela y las fantasías de nuestro crispado entresiglo.

Se arma desde este laboratorio virtual de canciones y letras un paisaje que es un rostro, a veces ensimismado y caviloso, a veces risueño, de una voz corriente (porque fluye) y a veces tajante – por incisiva- capaz de hacer preguntas a la esfinge voraz de la historia tanto como a la gramática parda y al alfabeto del mundo. De estas páginas aliñadas por la sagacidad y la exactitud elegante, surge la pauta de un decir poético invariablemente asombroso y que nutre y orienta los arcanos irreductibles del amor, la historia, el mundo, el tiempo y sus infatigables códigos y silabarios.

Desde muy temprana edad el joven Eugenio Montejo se dio cuenta de que, en el espacio deportivo del oficio literario y poético, lo que está en juego es una re-invención radical del lenguaje y del idioma del canto. Viene así a descubrir una voz erizada por el imán de la connotación: *Terredad*. El lector que ha ido alzando el andamiaje de esta ingeniería textual encaminada rumbo a Montejo sólo aspiró a comprehender –es decir a abrazar- y luego a compartir dicha *Terredad*.

II

En un coloquio sostenido por Eugenio Montejo en 1990 con el brasileño Floriano Martins, nuestro amigo aquí antologado, contrastaba "la misión atribuida al poeta por Mallarmé de purificar las palabras de la tribu" con otra vocación menos divulgada pero muy a fin a la geografía americana pues se remonta a las civilizaciones precolombinas. En efecto, los abuelos prehispánicos entendían que poeta era "aquel que, al hablar hace que las cosas se pongan de pie". La filosofía que, en nuestra edad de interregno, interroga a la lírica y al fenómeno poético instintivamente va en pos de la enunciación mítica e impone una leyenda y una historiografía paradójicas que giran precisamente en torno a la idea de resurrección y de retorno, a la idea fija de suscitar y re-suscitar a fuerza de bien decir, y de transformar el bien-decir (bendecir) en un acto, propiciatorio, de taumatúrgica índole, para que las cosas se pongan de pie. Esa dichosa (bien dicha, bendita) habla mítica del poeta la comparte el poeta con el místico, el santo, el enamorado. Es el habla del artesano amoroso que no ignora que en el ojo inmóvil del huracán, en la declinada caída de la pasión (*decline is fall*), tan cercana a la orilla inminente de la muerte, se puede dar una poderosa y transparente visión susceptible de atravesar fronteras, formas, voces...

Éxtasis y anastasis, transfiguración, resucitación: los avatares líricos de Eugenio Montejo se orientan en el seno de una familia poética elegida y electiva que, dentro y fuera del idioma, va templando

una cierta entonación americana, que es como un talante reticente, una propensión crítica a mantener, desde la atalaya de cualesquiera géneros, lo que ha de llamarse, sin exageración ni mengua, *una vigilancia ética del lenguaje.* Es esa sobriedad o austeridad una condición concientemente precaria que se alimenta menos de metáforas que de símbolos y que, desde el horizonte del mito, postula una perspectiva arcaica previa, consciente y ulterior a ese paréntesis epocal que convenimos en llamar "modernidad" y que no es más que eso: una interfase. Tal es el arriesgado y riesgoso pero certero e inmueble lugar del canto desde el cual se están diciendo los poemas –y algunos de los pensamientos- de Eugenio Montejo.

III

Refiere Eugenio Montejo en su singular "Nueva aproximación a Ramos Sucre" que, luego de haber viajado a Ginebra en pos de alguna huella del alto poeta de Cumaná descendiente de los Habsburgo regresó a la ciudad de París con la certidumbre y convicción de haber realizado una excursión en balde.

Ya en la Ciudad Luz se entregó durante varios días a la relectura fervorosa y arrebatada de la obra deslumbrante del audaz estandarte de la Edad Media en América. "Al finalizar tarde en la Noche –cuenta el colígrafo- vi en sueños cómo la pared de mi cuarto se volvió una larga pizarra verde. De seguidas entró Ramos Sucre y anotó nerviosamente, para asombro mío: -Yo soy Fausto"

Viene a cuento esta estampa onírica para lanzar a partir de ella una señal: en la imaginación de Eugenio Montejo, esa figura de culto que es la de Ramos Sucre, se asemeja e identifica con la de ese audaz taumaturgo, ese aventurero del conocer y del saber que es Fausto, personaje indudablemente teatral que participa de la sed de saber y de la magia, pero sobre todo de la necesidad de amar y de ser amado, de la vocación decisiva por la contemplación de la armonía y de la belleza. Actor, nigromante, chamán y a veces charlatán, químico y alquimista, médico y letrado, seductor, Fausto representa un mito, encarna un

síntoma del horizonte simbólico en que se inscribe el filosofar poético en los tiempos modernos. No asombra para nada que estos dos caracteres particulares –Ramos Sucre y Fausto- queden didácticamente vinculados, resueltos (recuérdese el alargado pizarrón verde) en una clave íntima del sensitivo universo crítico de Montejo.

No es este el momento ni el espacio de explorar hasta el agobio la cadena digamos genética, las cuerdas genealógicas que median entre Ramos Sucre y el refractario y fulgurante Eugenio Montejo. Sea como sea no cabe duda de que la sombra bibliopolita y cosmopolita del poeta nacido en Cumaná proyecta cierto ascendente sobre el haz de identidades convergentes en Eugenio Montejo.

Custodio del idioma y de las palabras de la tribu, poeta, cantor, Eugenio Montejo no sabría soslayar su función como formador de un *ethos* educador de los sentimientos y tutor de la sensibilidad. A lo largo de sus libros de poemas y ensayos, es posible distinguir las estaciones de esa paideia poética. Pertenece Montejo a la familia espiritual de esos poetas que saben trasladar sus emociones y estados de ánimo al estado escrito porque tienen algo que decir de modo específico; porque algo lo orilla y fuerza a decirlo, porque se distingue a sí mismo por una manera inconfundible de guardar silencio y de trasmitir esa tácita guardia. Nacen sus poemas de una experiencia intrasferible, de un vivir en la persona y en la historia, en la inteligencia y en el sistema solar del valor y el *ethos.* Esto, empero, no resulta suficiente al artesano de las palabras que las sabe cuidar y alimentar como si fuesen seres vivientes, impulsándolos y sosteniéndolos con sabrosa y sabia determinación. En su decir y en su quehacer poético se da una condición atenta y despierta, elástica pero también férrea.

El noble maderámen en que están vertidos sus juegos y creaciones sigue el curso de una veta ética y estética. Sus dioses coronados de hierba hacen pensar a este lector en la posibilidad de una bio-estética, en cierto modo indiscernible de una bio-mimética...

En su infatigable juego con las líneas en apariencia categóricas del tiempo, Eugenio Montejo abre en sí mismo una disposición a los torneos de la destreza y de la limpieza, a las ceremonias y ludibrios de la purificación y la expiación.

En su fragua cohabitan Fernando Pessoa y Giuseppe Ungaretti; Giacomo Leopardi y Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Gustavo Adolfo Bécquer, José Antonio Ramos Sucre y Juan Sánchez Peláez, Octavio Paz, José Bianco, Jorge Luis Borges y entre los brasileños Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo. Estos apellidos no se consignan al azar, integran una suerte de pequeña sociedad familiar –un archipiélago de islas afortunadas, una suerte de carta astral o constelación predestinada a la que es preciso agregar un racimo complementario: Álvaro Mutis, Hernando Valencia Goelkel, Alejandro Rossi, Augusto Monterroso que son, ellos también, como custodios de la pulcritud, escrutadores de ese acto humano por excelencia que es la acción de escribir, decir y contar y, en paralelo, sus reacciones correlativas: leer, escuchar, oir…

IV

Aspira esta analecta a ser una herramienta, una suerte de brújula o sextante para que los lectores logren volver a construir (en sí mismos y *entre* ellos) el sentimiento en movimiento, el fervor, la expresión y la sosegada esperanza de ese individuo elástico y plural, incógnito y a veces pedagógico que es el poeta (sabio) Eugenio Montejo.

Este ser multánime que lleva un solo nombre singular tiene muy viva la raigambre que lo trenza en el orden empírico e histórico, simbólico e imaginario, político y profético, primero con ese terruño o querencia local que es la Valencia venezolana, luego con esa patria media que es Venezuela y en fin la patria grande que entrevieron en el sueño los primeros ciudadanos de la América española y portuguesa que se reconocieron a sí mismos como tales. Tales declinaciones radicales en la geografía, la historia y la microhistoria le han sido al poeta útiles como palancas para afirmar su palabra en la tierra no siempre firme del orden secularizado, trasatlántico, apátrida, mercantil y cosmopolita que palpita en las letras criollas y mestizas desde la invención de América, para traer a esta página el título clarividente del historiador mexicano Edmundo O´Gorman.

A mis ojos no es para nada fortuito el haber re-encontrado a Eugenio Montejo -ese ser plural de tornasolado nombre- en las calles de Lisboa y en los alrededores –Cascais, Sintra- de esa ciudad tan auspiciosa para la vida del deseo y tan hospitalaria para el sueño que se desvive entre las palabras. Tampoco es un azar que Eugenio Montejo se haya materializado como por artes taumatúrgicas en la Caracas saudita o en los socavones y bodegas semi-subterráneas de los emigrantes gallego-portugueses o canarios donde los coterráneos de Alirio Palacios o de Armando Reverón se reponen y desalteran de las insolaciones agresivas del justiciero sol del Caribe; no es a mis ojos gratuito que me haya encontrado a Eugenio Montejo en más de una ocasión en los jardines del ya decaído Hotel Ávila donde, al compás moderado, si no muy lento de una mansa conversación fluvial íbamos deshojando los calendarios de la versificación irregular y de la métrica fluctuante del español primitivo, cabe la majestad arborescente y hospitalaria de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. A mis ojos y a mis oídos, tampoco les parece casual (¿verdad?) que haya oído y visto leer su poesía en voz alta en el aire torpe, casi nunca transparente de la ciudad de México, o en los ambientes húmedos y diversamente brumosos de Medellín, Sevilla, Providence (en Usamérica), Bélgica, París, Madrid o Stuttgart.

Hay en los poemas, canciones, versos, pensamientos, textos y discursos de esa identidad plural, mitad política, mitad secreta, llamada Eugenio Montejo una indefinible, amigable virtud tácita que, como la cordial de Alfonso Reyes, va sembrando concordia y promesa auroral, exenta de ingobernables excesos, saludablemente ayuna de patetismos. Nada es casual en la mónada que es imperio del poeta Eugenio Montejo y es prácticamente ineludible pensar en una ley fatal que suspende a cierta familia de intérpretes y lectores en torno al poema pasado al estado escrito por su persona creciente pero siempre potencial.

ADOLFO CASTAÑÓN

Agradecimientos

Este volumen no habría sido posible sin la colaboración del propio Eugenio Montejo y de mi secretaria, Gilda Lugo Abreu.

AC

1. POEMAS*

** Los poemas "Islandia", "La casa", "Güigüe 1918", "Manoa", "Los árboles", "Al aire náhuatl (Al margen de un florilegio precolombino)", "Lisboa", "Nana para Emilio", "Tal vez", "Los ausentes", "El naufragio", "El duende" y "Pavana para una dama egipcia" fueron leídos por Eugenio Montejo durante el acto celebrado en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 3 de agosto de 2005, con motivo del otorgamiento del premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo correspondiente a 2004, y de la presentación del libro Alfabeto del mundo (2ª edición, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, 332 p.), con la participación de Alberto Ruy Sánchez, miembro del jurado que otorgó el premio, y de Joaquín Díez-Canedo, editor del F C E.*

De Algunas palabras, 1976.

Islandia

Islandia y lo lejos que nos queda,
con sus brumas heladas y sus fiordos
donde se hablan dialectos de hielo.

Islandia tan próxima del polo,
purificada por las noches
en que amamantan las ballenas.

Islandia dibujada en mi cuaderno,
la ilusión y la pena (o viceversa).

¿Habrá algo más fatal que este deseo
de irme a Islandia y recitar sus sagas,
de recorrer sus nieblas?

Es este sol de mi país
que tanto quema
el que me hace soñar con sus inviernos.
Esta contradicción ecuatorial
de buscar una nieve
que preserve en el fondo su calor,
que no borre las hojas de los cedros.

Nunca iré a Islandia. Está muy lejos.
A muchos grados bajo cero.
Voy a plegar el mapa para acercarla.
Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras.

Mare Nostrum

El horizonte es intuitivo
pero las palmas a la orilla del mar
se sirven té y hablan de los clásicos.

El horizonte es intuitivo y la noche y los barcos
que a esta hora retornan a puerto
por los confines del Atlántico.

Hay un bar de roída madera
donde el agua se rompe en marejada.
Hay una casa miserable
con el grito de un niño en las paredes,
un grito azul, de náufrago.

La luna ronda blanca e intuitiva
pero las palmas conservan sus gafas.
Abstraídas prosiguen sus charlas
ante el mar, ante el salobre té del mar,
sorbo tras sorbo y hablan de los clásicos.

De Terredad, 1978

Pájaros

Oigo los pájaros afuera,
otros, no los de ayer que ya perdimos,
los nuevos silbos inocentes.
Y no sé si son pájaros,
si alguien que ya no soy los sigue oyendo
a media vida bajo el sol de la tierra.
Quizás es el deseo de retener su voz salvaje
en la mitad de la estación
antes que de los árboles se alejen.

Alguien que he sido o soy, no sé,
oye o recuerda,
si hay algo real dentro de mí son ellos,
más que yo mismo, más que el sol afuera,
si es musical la fuerza que hace girar el mundo,
no ha habido nunca sino pájaros,
el canto de los pájaros
que nos trae y nos lleva.

Epístola sin forma

a Guillermo Sucre

No nos pidas más forma que la vida,
tal como vino entre las horas
del tiempo en que crecimos.

No había más forma en la palabra que la vida
y lo demás fue azoro en nuestros huesos
o rencor de las piedras,
como quien planta casa
en un solar ajeno.

Tú que leerás después, en otro siglo:
mide tus dioses con los nuestros,
deletrea el áspero silencio.

No nos pidas más forma que la vida,
tal como en sombras la aceptamos,
como no quisimos rehuirla.
Delfos era ilegible al teletipo.

Descuenta las pérdidas, descuenta las dádivas,
jamás fuimos infieles a los muertos,
amamos la piedad, la imposible armonía.

Vivimos al filo de las horas
palabra por palabra;
tú que leerás, tal vez, desde otro mundo:
mide tus dioses con los nuestros,
descifra el sueño en la ceniza.

La terredad de un pájaro

La terredad de un pájaro es su canto,
lo que en su pecho vuelve al mundo
con los ecos de un coro invisible
desde un bosque ya muerto.
Su terredad es el sueño de encontrarse
en los ausentes,
de repetir hasta el final la melodía
mientras crucen abiertas los aires
sus alas pasajeras,
aunque no sepa a quién le canta
ni por qué,
ni si podrá escucharse en otros algún día
como cada minuto quiso ser:
-más inocente.
Desde que nace nada ya lo aparta
de su deber terrestre;
trabaja al sol, procrea, busca sus migas
y es sólo su voz lo que defiende,
porque en el tiempo no es un pájaro
sino un rayo en la noche de su especie,
una persecución sin tregua de la vida
para que el canto permanezca.

Quita a la piedra que soy

Quita a la piedra que soy
lo que le sobra,
martilla, esculpe, talla.
Sé que tu mano puede dar la forma exacta,
sé que tu amor puede alcanzarme
más allá del peso de las horas
y la ciega tiranía de los astros.
No soy sólo esta sombra en la tierra
que persigue la muerte,
lee las vocales de mi cuerpo,
las palabras que buscan la vida
al fondo, venidas desde lejos, las que estallan
en el sueño;
haz que a tus ojos sea legible, sea nítido,
quiero indagar mi noche estrella por estrella.
Quita a la piedra que soy
su oscuridad,
su pátina terrestre,
frente a frente quiero ver mi deseo.

La casa

En la mujer, en lo profundo de su cuerpo
se construye la casa,
entre murmullos y silencios.
Hay que acarrear sombras de piedras,
leves andamios,
imitar a las aves.

Especialmente cuando duerme
y en el sueño sonríe
–nivelar hacia el fondo,
no despertarla;
seguir el declive de sus formas,
los movimientos de sus manos.

Sobre las dunas que cubren su sueño
en convulso paisaje,
hay que elevar altas paredes,
fundar contra la lluvia, contra el viento,
años y años.

Un ademán a veces fija un muro,
de algún susurro nace una ventana,
desmontamos errantes a la puerta
y atamos el caballo.

Al fondo de su cuerpo la casa nos espera
y la mesa servida con las palabras limpias
para vivir, tal vez para morir,
ya no sabemos,
porque al entrar nunca se sale.

Creo en la vida

Creo en la vida bajo forma terrestre,
tangible, vagamente redonda,
menos esférica en sus polos,
por todas partes llena de horizontes.

Creo en las nubes, en sus páginas
nítidamente escritas,
y en los árboles, sobre todo al otoño.
(A veces creo que soy un árbol.)

Creo en la vida como terredad,
como gracia o desgracia.
- Mi mayor deseo fue nacer,
a cada vez aumenta.

Creo en la duda agónica de Dios,
es decir, creo que no creo,
aunque de noche, solo,
interrogo a las piedras,
pero no soy ateo de nada
salvo de la muerte.

Güigüe 1918

a Juan Liscano

Esta es la tierra de los míos, que duermen, que no duermen,
largo valle de cañas frente a un lago,
con campanas cubiertas de siglos y polvo
que repiten de noche los gallos fantasmas.
Estoy a veinte años de mi vida,
no voy a nacer ahora que hay peste en el pueblo,
las carretas se cargan de cuerpos y parten;
son pocas las zanjas abiertas;
las campanas cansadas de doblar
bajan y cavan.
Puedo aguardar, voy a nacer muy lejos de este lago,
de sus miasmas;
mi padre partirá con los que queden,
lo esperaré más adelante.
Ahora soy esta luz que duerme, que no duerme;
atisbo por el hueco de los muros;
los caballos se atascan en fango y prosiguen;
miro la tinta que anota los nombres,
la caligrafía salvaje que imita los pastos.
La peste pasará. Los libros en el tiempo amarillo
seguirán tras las hojas de los árboles.
Palpo el temblor de llamas en las velas
cuando las procesiones recorren las calles.
No he de nacer aquí,
hay cruces de zábila en las puertas
que no quieren que nazca;
queda mucho dolor en las casas de barro.
Puedo aguardar, estoy a veinte años de mi vida,
soy el futuro que duerme, que no duerme;
la peste me privará de voces que son mías,

tendré que reinventar cada ademán, cada palabra.
Ahora soy esta luz al fondo de sus ojos;
ya naceré después, llevo escrita mi fecha;
estoy aquí con ellos hasta que se despidan;
sin que puedan mirarme me detengo:
quiero cerrarles suavemente los párpados.

El ángel indeciso

Vivo en el ángel indeciso,
el que en mí se demora
revoloteando siempre entre los libros
y aferrado a mi alma
con las raíces de una parásita.

No me deja elegir entre uno y otro taxi,
entre una mujer y su recuerdo,
procura estar a un tiempo en dos ciudades,
en dos continentes.

Elogia la geometría de los aviones
batiéndome sus alas
y prefiere los barcos.
Me hace rogar a Dios y ser ateo,
amar al prójimo y mostrarme indiferente.

Vivo a su sombra: es de mi guarda,
de mi custodia pero me escarnece.
Me lleva de la mano por rutas ilusorias,
busca la nieve de los trópicos,
la prisa de la piedra.
Me extenúa, nunca acepta mis réplicas;
cree que el ángel soy yo, que él es el vaho
al fondo del espejo.

La mesa

¿Qué puede una mesa sola
contra la redondez de la tierra?
Ya tiene bastante con que nada se caiga
cuando las sillas entran en voz baja
y en su torno a la hora se congregan.

Si el tiempo amella los cuchillos,
lleva y trae comensales,
varía los temas, las palabras,
¿qué puede el dolor de su madera?

¿Qué puede contra el costo de las cosas,
contra el ateísmo de la cena,
de la Última Cena?

Si el vino se derrama, si el pan falta
y los hombres se tornan ausentes,
¿qué puede sino estar inmóvil, fija,
entre el hambre y las horas,
con qué va a intervenir aunque desee?

De Trópico absoluto, 1982.

Manoa

No vi a Manoa, no hallé sus torres en el aire,
ningún indicio de sus piedras.
Seguí el cortejo de sombras ilusorias
que dibujan sus mapas.
Crucé el río de los tigres
y el hervor del silencio en los pantanos.
Nada vi parecido a Manoa
ni a su leyenda.

Anduve absorto detrás del arco iris
que se curva hacia el sur y no se alcanza.
Manoa no estaba allí, quedaba a leguas de esos mundos
–siempre más lejos.

Ya fatigado de buscarla me detengo,
¿qué me importa el hallazgo de sus torres?
Manoa no fue cantada como Troya
ni cayó en sitio
ni grabó sus paredes con hexámetros.
Manoa no es un lugar
sino un sentimiento.
A veces en un rostro, un paisaje, una calle
su sol de pronto resplandece.
Toda mujer que amamos se vuelve Manoa
sin darnos cuenta.
Manoa es la otra luz del horizonte,
quien sueña puede divisarla, va en camino,
pero quien ama ya llegó, ya vive en ella.

Trópico absoluto

Palmares azules y blancos,
nítido sol marino a orilla de la costa,
viento yodado, cuerpos desnudos, oleajes…
Estoy contemplando esta tierra como si la viese por primera vez
o fuese a dejarla.
Me aferro a ella, celebro su antiguo deseo
en cada roca, en cada pequeño guijarro.
Es el mismo paisaje modulando las voces
tantas veces oídas en ciudades y aldeas,
el mismo sol que ardía
en las absortas retinas de mis padres.
Ya no sé si la veo desde otro mundo
y vago ausente ahora
a través de los aires soñando.
Esta luz me compendia la vida y la muerte
en un haz de flotantes colores
que mi silencio me dibuja en palabras.
En esta luz la falsa perla del truhán,
la negra de turbante que se santigua,
los harapos del niño buhonero,
el alcatraz, la cigarra, el bochorno de las marismas,
se me despliegan en un vasto arco iris
donde la magia del trópico absoluto
crece en un grito al fondo de mi sangre.

Dos cuerpos

Cuántas veces a tientas, en la noche,
sueñan dos cuerpos fundirse en uno solo
sin saber que al final son tres o cuatro.
Ocurre siempre ante el desnudo de la carne
y su ávido misterio:
de pronto un ojo extraño se abre en las almohadas,
cruzan labios volando por la niebla,
surgen intempestivas voces
de olvidados amantes.
Los espejos protegen a esos duendes
interpuestos en los jadeos
y los susurros.
Nada delata en las alcobas
sus crueles usurpaciones sentimentales.
Solamente la luna
sabe qué manos verdaderas se acarician,
qué rostros ríen detrás de las máscaras
y quiénes envueltos en la sombra
con pasos furtivos se reencuentran.
Solamente la luna que es redonda,
lenitiva y amarga.

De Alfabeto del mundo, 1988, 2005.

Mi padre regresa y duerme

Mi padre regresa y duerme;
se halla en ese límite de blanco
y de negro que me levanta
y me hunde. Me palpa
con su mano en el sueño. Se quita
su ser y su no ser, se cae
sobre sus restos hacinados
que respiran. Sabe lo que fui,
lo que seré (lo olvida al despertar).
Sus ojos hundidos yacen
en el pozo profundo
donde he sido procreado.
Mi padre regresará para nombrarme,
ahora duerme lejano; sus pies
desnudos se detienen
soñándome las leguas del camino
que habré de recorrer.

Orfeo

Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿a qué piedra, a cuál animal enternece?
Orfeo en la noche, en esta noche
(su lira, su grabador, su casete),
¿para quién mira, ausculta las estrellas?
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),
la palabra de tanto destino,
¿quién la recibe ahora de rodillas?

Solo, con su perfil en mármol, pasa
por nuestro siglo tronchado y derruido
bajo la estatua rota de una fábula.
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
ante todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno.

Regreso

Un instante la silla ha regresado
a su lejano árbol
con sus verdes tatuajes ya secos.

Sus pájaros están dispersos, muertos,
y la manada del rugoso cuero
yace plegada bajo las tachuelas.

Ya no hay más que silencio nivelado
bajo la sombra de un follaje extinto
donde se curte todo su misterio.

Fiel a sus tablas, sólo da reposo
cuando de tarde la hemos recostado
a la pared, ahogando una memoria
de días que crecieron como un árbol
y la vida tronchó por cosa muerta,
claveteada con viejos pensamientos.

Retornos

El tiempo es redondo y atormenta…
Voy mirando toda mi vida
bajo la huella de una carreta.
En el próximo pueblo hay un rostro
al que he conocido hace siglos;
salvo la lluvia y el polvo,
salvo el tacto en los espejos,
me reconocerá por el caballo
y los cascos llenos de nieve.

Todas las formas del paisaje
pasarán del negro al verde
y otra vez del verde al negro,
según las vueltas de la rueda…
Y en los galopes se hará el viento
con los vapores del misterio,
cuando los ojos del auriga
palpen las piedras del camino,
cada vez que sueño y cabalgo,
mientras vuelvo y desaparezco.

Caballo real

Aquel caballo que mi padre era
y que después no fue, ¿por dónde se halla?
Aquellas altas crines de batalla
en donde galopé la tierra entera.

Aquel silencio puesto dondequiera
en sus flancos con tactos de muralla;
la silla en que me trajo, donde calla
la filiación fatal de su quimera.

Sé que vine en el trecho de su vida
al espoleado trote de la suerte
con sus alas de noche ya caída,

y aquí me desmontó de un salto fuerte,
hízose sombras y me dio la brida
para que llegue solo hasta la muerte.

Nocturno al lado de mi hijo

Despacio la noche me reintegra
al áspero silencio
que esparcen atónitas estrellas
mientras mi hijo duerme.

Allí en su sueño, tras las nieblas
que nos separan, crece el árbol
por donde torna hacia otro día
mi sangre que aún en él es verde.

Allí mi infancia se reencuentra
entre la magia de sus ríos
al otro lado del espejo.

Caen ahogados murmullos de vidrio
esta noche en el mundo
todavía tan negro.
Y la inocencia en su reposo
que en lentas ondas fluye
mientras velo a su lado me atormenta.

A la mesa en que escribo
llega la sombra de mis padres
a zancos de otro tiempo.
Ojerosos anillos me suspenden
del velón que en sus ojos parpadea
al verme dormido de pequeño.

De padre a hijo la vida se acumula
y la sangre que dimos se devuelve
y nos recorre en estremecimiento.
Las horas caen de estalactitas
con un ardor silente
que empaña las vidrieras.

Quedan pocas estrellas. Es tarde.
Llegan más sombras a mi mesa
que se añaden al coro
de almas que me preceden.
Junto a la transparencia de mi hijo
sigue el bracero de los labios
mezclándonos las voces
en un salmo de amarga sobrevida
que da terror y quema.

Los árboles

Hablan poco los árboles, se sabe.
Pasan la vida entera meditando
y moviendo sus ramas.
Basta mirarlos en otoño
cuando se juntan en los parques:
sólo conversan los más viejos,
los que reparten las nubes y los pájaros,
pero su voz se pierde entre las hojas
y muy poco nos llega, casi nada.

Es difícil llenar un breve libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ellos es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
de un tordo negro, ya en camino a casa,
grito final de quien no aguarda otro verano,
comprendí que en su voz hablaba un árbol,
uno de tantos,
pero no sé qué hacer con ese grito,
no sé cómo anotarlo.

Pueblo en el polvo

Estas calles oblicuas dan al polvo,
estas casas sin nadie se disuelven
en áspera intemperie
y piedras de sombra.

La luz derrumba las paredes
con bultos de esfuminos blancos.
Flotan remotos ecos
de veladas y restos de charlas.

Todas las puertas tienen ojos
y pestañas de adormideras.
Se repliegan al tacto
bajo el estruendo de los techos.

Por los solares juegan unos niños
en sus coros de ausencia.
Juegan a que están vivos todavía,
a que nunca se fueron.

Hotel antiguo

Una mujer a solas se desnuda,
pared por medio, en el hotel antiguo
de esta ciudad remota donde duermo.

Abren las sedas un rumor disperso
que se mezcla al follaje
de los helechos en el aire.

Se oyen llaves que giran en un cofre,
jadeos ahogados, prendas,
la inocencia de gestos solitarios
que beben los espejos.

A su tiempo la noche se desnuda
y las calles apiladas se doblan
en un vasto ropaje
con la fatiga de un final de fiesta.

Una mujer a solas tras los muros,
unos pasos, un oscuro deseo,
hasta mí llega de otro mundo
como alguien que he amado y que me habla
desde un ataúd lleno de piedras.

Letra profunda

Lo que escribí en el vientre de mi madre
ante la luz desaparece.
El sueño de mi letra antigua
tatuado en espera del mundo
se borró a la crecida del tiempo.
Colores, tactos, huellas
cayeron bajo túmulos de nieve.

Sólo murmullos a deshora
afloran hoy del fondo,
visiones en eclipse, indescifrables,
que envuelve el vaho de los espejos.

Mis ojos buscan en el aire
el espacio del alma en que flotaban
y se pierden detrás de su senda.
Lo que escribí en el vientre de mi madre
quizá no fue sino una flor
porque más hiere cuando desvanece.
Una flor viva que no tiene recuerdo.

Una garza

Miré en invierno rígida la garza;
blanca, petrificada ante el espacio
de compasiva nieve.
Desde los filamentos de sus patas
lentas burbujas de silencio
iban juntándose en sus plumas
y estallaban en límpidas esferas.

Extraño se contempla el mundo
cuando se ha visto la quietud de una garza.
El tumulto monótono se aleja
de nuestra sangre y cesa el pensamiento
de asirse al tiempo estéril, insistente.
La carne se hace amiga de la piedra
y ya no importa el aire en que flotamos,
aunque nos alce entre sus giros
o nos arrastre con las hojas secas.

Uccello, hoy 6 de agosto

En el cuadro de Uccello hay un caballo
que estuvo en Hiroshima.
Nadie lo ve cuando se ausenta,
cuando sus ojos beben sombra
sobre los cascos que se pulverizan.

Uccello dejó un mapa de la guerra
arcaico, con armas inocentes.
No dibujaba aviones ni torpedos,
desconocía los submarinos,
su muerte iba del gris al rojo, al verde.

Sólo el caballo en este 6 de agosto
está herrado con viejas cicatrices,
sólo sus patas llevan en la noche
a la desolación del exterminio.

Es un caballo torvo, atado a un árbol,
siempre listo en su silla.
Uccello lo cubrió con capas de pintura,
lo borró de su siglo,
y hoy aguarda en el fondo de la cuadra
con los jinetes del Apocalipsis.

Terredad

Estar aquí por años en la tierra,
con las nubes que lleguen, con los pájaros,
suspensos de horas frágiles.
A bordo, casi a la deriva,
más cerca de Saturno, más lejanos,
mientras el sol da vuelta y nos arrastra
y la sangre recorre su profundo universo
más sagrado que todos los astros.

Estar aquí en la tierra: no más lejos
que un árbol, no más inexplicables;
livianos en otoño, henchidos en verano,
con lo que somos o no somos, con la sombra,
la memoria, el deseo, hasta el fin
(si hay un fin) voz a voz,
casa por casa,
sea quien lleve la tierra, si la llevan,
o quien la espere, si la aguardan,
partiendo juntos cada vez el pan
en dos, en tres, en cuatro,
sin olvidar la parte de la hormiga
que siempre viaja de remotas estrellas
para estar a la hora en nuestra cena
aunque las migas sean amargas.

Soy esta vida

Soy esta vida y la que queda,
la que vendrá después en otros días,
en otras vueltas de la tierra.

La que he vivido tal como fue escrita
hora tras hora
en el gran libro indescifrable;
la que me anda buscando en una calle,
desde un taxi
y sin haberme visto me recuerda.

Ya no sé cuándo llegará, qué la detiene;
no conozco su rostro, su cuerpo, su mirada;
no sé si llegará de otro país
–en un tapiz volante–
o de otro continente.

Soy esta vida que he vivido o malvivido
pero más la que aguardo todavía
en las vueltas que la tierra me debe.
La que seré mañana cuando venga
en un amor, una palabra;
la que trato de asir cada segundo
sin saber si está aquí, si es ella la que escribe
llevándome la mano.

Cuando mi estatua se despierte

Cuando mi estatua se despierte
continuará, no obstante, un largo rato
inmóvil, fija,
hasta que cese el coro de los pájaros
que la rodeen cantando en ese instante.
Quieta, sin parpadear, sin que se note
que mi sangre reinicia su curso
por sus venas de mármol,
ha de fingir que está soñando todavía,
que nada siente del vértigo de cosas
donde fluye el paisaje.
No hablará, no dará ni el más leve respiro
mientras sigan en torno los cantos
y tal vez cuando callen se habrá vuelto a dormir,
sin darse cuenta,
debajo del musgo solitario.

Vuelve a tus dioses profundos

Vuelve a tus dioses profundos;
están intactos,
están al fondo con sus llamas esperando;
ningún soplo del tiempo los apaga.
Los silenciosos dioses prácticos
ocultos en la porosidad de las cosas.
Has rodado en el mundo más que ningún guijarro;
perdiste tu nombre, tu ciudad,
asido a visiones fragmentarias;
de tantas horas ¿qué retienes?
La música de ser es disonante
pero la vida continúa
y ciertos acordes prevalecen.
La tierra es redonda por deseo
de tanto gravitar;
la tierra redondeará todas las cosas
cada una a su término.
De tantos viajes por el mar,
de tantas noches al pie de tu lámpara,
sólo estas voces te circundan;
descifra en ellas el eco de tus dioses;
están intactos,
están cruzando mudos con sus ojos de peces
al fondo de tu sangre.

Provisorio epitafio

No me despido en una piedra
ilegible a la sombra del musgo,
—voy a nacer en otra parte.

Es provisorio mi epitafio,
quedan líneas en blanco
que alguien podrá llenar más tarde;
son cifras de otra vida, no de muerte,
son una partida futura
de nacimiento.

Ignoro adónde voy,
de qué planeta seré huésped,
a partir de cuál forma de materia
–carbón, sílex, titanio–
me explicaré después por aerolitos,
hablaré desde el agua.

No digo adiós en una piedra,
provisoriamente la dejo desnuda.
Lo que nadie imagina es lo más práctico.

Ningún amor cabe en un cuerpo solamente

Ningún amor cabe en un cuerpo solamente,
aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo;
siempre un deseo se queda fuera,
otro solloza pero falta.

Lo sabe el mar en su lamento solitario
y la tierra que busca los restos de su estatua;
no basta un solo cuerpo para albergar sus noches,
quedan estrellas fuera de la sangre.

Ningún amor cabe en un cuerpo solamente,
aunque el alma se aparte y ceda espacio
y el tiempo nos entregue las horas que retiene.
Dos manos no nos bastan para alcanzar la sombra;
dos ojos ven apenas pocas nubes
pero no saben dónde van, de dónde vienen,
qué país musical las une y las dispersa.
Ningún amor, ni el más huidizo, el más fugaz,
nace en un cuerpo que está solo;
ninguno cabe en el tamaño de su muerte.

La terredad de un pájaro

La terredad de un pájaro es su canto,
lo que en su pecho vuelve al mundo
con los ecos de un coro invisible
desde un bosque ya muerto.
Su terredad es el sueño de encontrarse
en los ausentes,
de repetir hasta el final la melodía
mientras crucen abiertas los aires
sus alas pasajeras;
aunque no sepa a quién le canta
ni por qué,
ni si podrá escucharse en otros algún día
como cada minuto quiso ser:
—más inocente.
Desde que nace nada ya lo aparta
de su deber terrestre;
trabaja al sol, procrea, busca sus migas
y es sólo su voz lo que defiende,
porque en el tiempo no es un pájaro
sino un rayo en la noche de su especie,
una persecución sin tregua de la vida
para que el canto permanezca.

Si Dios no se moviera tanto

Si Dios no se moviera tanto
en las ondas del agua,
en el sol o los cuerpos.

Si flotando en las nubes no cayera;
si no usara del tiempo
con tanta redondez en la rosa, en sus pétalos.

Si no llevara el mar, los astros,
el iris del color
a la velocidad de la materia.

Si no cambiara a cada movimiento
acelerándose en sus átomos,
o se moviera sólo menos
y nos fuera filmando la vida
en cámara lenta.

Si levitando inmóvil en un eje,
ya borradas las horas,
abolido el reloj, el tenaz minutero,
nos dejara palpar el paisaje
con el tacto del Génesis.

Yo soy mi río

Yo soy mi río, mi claro río que pasa
a tumbos en las piedras.
Me circundan las horas y las ondas,
no sé adónde me arrastran,
desconozco mi fin y mi comienzo,
voy cruzando mi cuerpo como el arco de un puente.

Las nubes me siguen por los campos
con cálidos reflejos.
Entre los árboles derivo, entre los hombres;
sólo traje a la tierra este rumor
para cruzar el mundo,
lo he sentido crecer al fondo de mis venas.

Estas voces que digo
han rodado por siglos puliéndose en sus aguas,
fuera del tiempo.
Son ecos de los muertos que me nombran
y me recorren como peces.

Yo soy mi río, mi claro río que pasa
y me lleva sin tregua.
Sé que existe un navío
que cruza a mis espaldas;
palpo sus velas en mi sueño;
sigo la estela que deja en su camino,
pero no sé qué busca entre mi cauce
ni quién va a bordo
ni cuándo llegaremos.

Poeta expósito

Me dejaron solo a la puerta del mundo,
poeta expósito cantándome a mí mismo,
un día de otoño, hace ya mucho tiempo.
De un golpe seco me arrancaron a la nada,
tronchado de raíz,
con dos ojos abiertos y un grito,
el hondo grito de quien soñó ser pájaro
y no trajo las alas para el vuelo.
Me fui rodeando del misterio terrestre
donde aún no sé si vivo o sueño,
si al fin la muerte vendrá en un torbellino
que me arroje mañana ante otra puerta.
No adivino mi origen, mi futuro,
aunque por sangre soy fiel a las palabras
y puedo jurar que cuanto escribo
proviene como yo de algo muy lejos…
Poeta expósito, errando a la intemperie,
mi único padre es el deseo
y mi madre la angustia del huérfano en la tierra.

Mural escrito por el viento

a Jesús Sanoja Hernández

Adora a tu ciudad, pero no mucho tiempo,
olvida el tacto de sus piedras,
sé gentil a tu paso y prosigue de largo,
no proyectes quedarte entre sus muros,
hasta fundirte en el paisaje.
Una ciudad no es fiel a un río ni a un árbol,
mucho menos a un hombre.

Quien amó una ciudad solamente en la tierra,
casa por casa, bajo soles o lluvias
y fue por años tatuándola en sus ojos,
sabe cómo engañan de pronto sus colinas,
cómo se tornan crueles esas tardes doradas
que tanto nos seducen.

Las ciudades se prometen al que llega
pero no aman a nadie.
Cuando se ven por la ventana de un avión
todas atraen
con sus cumbres azules
y largos bulevares rumorosos,
pero al tiempo son sombras amargas.
Sus edificios nos vuelven solitarios,
sus cementerios están llenos de suicidas
que no dejaron ni una carta.
Por eso el río pasa y no vuelve,
por eso el árbol que crece a sus orillas
elige siempre la madera más leve
y termina de barco.

Mi país en un mapa antiguo

Nunca mintieron las líneas del cartógrafo
al copiarnos su sueño.
Es cierto que muchos cauces de estos ríos
eran imaginarios:
nuestras montañas no llegan hasta el sur
ni el mar les roza, aunque lo intente,
sus contornos sentimentales.
Es otro el tamaño de las islas
bajo el tacto de sus colores.
Pero fue exacta siempre la piedad
y el fulgor de los ojos asombrados
ante la luz de las palmeras.
¿Qué importa el Orinoco más al norte
prolongado como un deseo,
o esa península con rostro de mujer
que casi habla?
Nunca mintieron: aquí estuvo Manoa
al fin del arco iris que nace en El Dorado
y más allá la infinita inocencia
de un paraíso
que valió todos los viajes de sus naves.
¿Qué otra verdad podemos reclamarles?
Esos mapas eran cartas verídicas de amor,
tatuajes de navegantes,
páginas puras para decirnos que la vida
sólo es eterna en esta orilla del Atlántico.

La durmiente

La que amo duerme lejos, en otro país,
en otro mundo,
aunque su cuerpo al lado me acompaña.
Cierra los ojos y desaparece,
se va, la noche me la niega,
no hay aviones que lleguen adonde se dirige,
ninguna palabra me borra su silencio.
La que amo ya no se ve en el horizonte,
palpo sus manos, sus pies y no la alcanzo,
cruza la sombra y se me pierde…
Su cuerpo está conmigo pero adentro no hay nadie,
es una casa sola,
una casa olvidada, desierta,
y no obstante en el fondo, si me asomo,
una llama dorada titila
y nunca se apaga.

Si vuelvo alguna vez

Si vuelvo alguna vez
será por el canto de los pájaros.
No por los árboles que han de partir conmigo
o irán después a visitarme en el otoño,
ni por los ríos que, bajo tierra,
siguen hablándonos con sus voces más nítidas.
Si al fin regreso corpóreo o incorpóreo,
levitando en mí mismo,
aunque ya nada logre oír desde la ausencia,
sé que mi voz se hallará al lado de sus coros
y volveré, si he de volver, por ellos;
lo que fue vida en mí no cesará de celebrarse,
habitaré el más inocente de sus cantos.

El canto del gallo

a Adriano González León

El canto está fuera del gallo;
está cayendo gota a gota entre su cuerpo,
ahora que duerme en el árbol.
Bajo la noche cae, no cesa de caer
desde la sombra entre sus venas y sus alas.
El canto está llenando, incontenible,
al gallo como un cántaro;
llena sus plumas, su cresta, sus espuelas,
hasta que lo desborda y suena inmenso el grito
que a lo largo del mundo sin tregua se derrama.
Después el aleteo retorna a su reposo
y el silencio se vuelve compacto.
El canto de nuevo queda fuera
esparcido a la sombra del aire.
Dentro del gallo sólo hay vísceras y sueño
y una gota que cae en la noche profunda,
silenciosamente, al tic-tac de los astros.

Mi lámpara

De noche, al apagarla, en mi silencio
puedo oírla rezar.
Cansada ya de arder, de tanto estar en vela
frente a la oscuridad del mundo,
ruega no sé en qué lengua solitaria
por ti, por mí, por todos los que doblan
atormentados el último periódico
y en sueño apartan la sombra de sus letras,
como quien ya no indaga, aunque le importe,
cuánta vida nos guarda la tierra todavía
cuando mañana se despierte.

Ítaca

para un homenaje a C. Cavafy

Por esta calle se va a Ítaca
y en su rumor de voces, pasos, sombras,
cualquier hombre es Ulises.
Grabado entre sus piedras se halla el mapa
de esa tierra añorada. Síguelo.
El pájaro que escuchas está cantando en griego;
no lo traduzcas, no va a ahorrarte camino.
Aquellas nubes vienen de su mar, contémplalas;
son más puros los cielos de las islas.
Por esta calle, en cualquier auto,
hacia el norte o el sur se viaja a Ítaca.
En los ojos de los paseantes arde su fuego;
sus pasos rápidos delatan el exilio.
Aun sin moverte, como estos árboles,
hoy o mañana llegarás a Ítaca.
Está escrita en la palma de tu mano
como una raya que se ahonda
día tras día.
Aunque te duermas despertarás en Ítaca;
la lluvia de este valle todo lo arrastra
despacio hasta sus puertas.
No tiene otro declive.
Ya puedes anunciarnos tu llegada, buscar hotel,
dar al olvido tu destierro.
Por esta calle no ha cruzado un hombre
que al fin no alcance su paisaje.
Prepara el corazón para el arribo.

Una vez en su reino, muestra tu magia,
será el reto supremo del exilio.
A ese mar no se miente. La furia de sus olas
todo lo hace naufragio. Pero no te amilanes.
Demuéstranos que siempre fuiste Ulises.

Alfabeto del mundo

En vano me demoro deletreando
el alfabeto del mundo.
Leo en las piedras un oscuro sollozo,
ecos ahogados en torres y edificios,
indago la tierra por el tacto
llena de ríos, paisajes y colores,
pero al copiarlos siempre me equivoco.
Necesito escribir ciñéndome a una raya
sobre el libro del horizonte.
Dibujar el milagro de esos días
que flotan envueltos en la luz
y se desprenden en cantos de pájaros.
Cuando en la calle los hombres que deambulan
de su rencor a su fatiga, cavilando,
se me revelan más que nunca inocentes.
Cuando el tahúr, el pícaro, la adúltera,
los mártires del oro o del amor
son sólo signos que no he leído bien,
que aún no logro anotar en mi cuaderno.
Cuánto quisiera al menos un instante
que esta plana febril de poesía
grabe en su transparencia cada letra:
la o del ladrón, la t del santo
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,
con la misma escritura del mar en las arenas,
la misma cósmica piedad
que la vida despliega ante mis ojos.

Poema de la calle Quito

En esta calle soy más joven que en las otras;
aquí a mi paso las ramas de caobos
desentierran un cobrizo color de horas estáticas,
dejando que mi edad mude sus sombras
y entre las voces de quienes van o vuelven
me reconozca menos solitario.

Hoy por ejemplo, al ir bajo la lluvia,
algo de mí que sólo queda en los retratos
volvió a rodearme de repente
como una sombra que me llevaba lejos.
Sentí en mi voz de nuevo un eco antiguo
y hablando, calle abajo, entre las piedras,
crucé despacio los troncos renegridos,
la rumorosa hilera de caobos.
No sé quién iba escuchándome en la lluvia
ni qué decía…
Pero no hablaba solo.

Orfeo revisado

Orfear aquí tal vez el hombre puede
sólo para sí mismo en la hora atea,
ante los otros con trucos de ventrílocuo.
Orfear, acaso, tendido en las aceras,
con monológico organillo…
(¿Qué mujer al oírlo no es Eurídice?)
Orfear junto al mendrugo de su perro,
cuando crece el infierno
y el canto nace a contrasiglo.
Orfear sin para quién, nota tras nota,
aunque no mire estrellas en su noche
y se enmudezca el mundo a la deriva.
Orfear, verbo que nos declina su alto sueño,
verbo en milagro del espíritu,
cuando tartamudeante y roto y solitario
paga en cantos su vida y jura a ciegas
que tras sus pasos un ángel musicante
va recogiendo los últimos sonidos.

Los de mañana

a María Fernanda Palacios

Los de mañana están en fila
con sus severos rostros de verdugos
que aún sin nacer nos atormentan.
Se ven allí,
espiándonos con largos catalejos
desde siglos remotos,
inconmovibles, dispuestos a juzgarnos.
Los de mañana, ¡qué poco nos recuerdan!
En pálidas fotografías
ya somos parte de su álbum amarillo
tal vea abierto ante una luz sin nadie.
¿Qué hacer, qué haremos por ellos a esta hora,
nosotros que jamás les hablaremos?
Adular su piedad sería desprecio,
los de mañana son duros, no se mienten.
Vale más, sin desdén, sonreírles,
dejar el breve gesto de quien quiso saber
–y de hombre a hombre lo pregunta–
si en las cigarras pervive el mismo grito
que empaña nuestros ojos.

La estatua de Pessoa

a Rafael Cadenas

La estatua de Pessoa nos pesa mucho,
hay que llevarla despacio.
Descansemos un poco aquí a la vuelta
mientras vienen más gentes en ayuda.
Tenemos tiempo de tomar un trago.

Son tantas sombras en un mismo cuerpo
y debemos subirlas a la cumbre del Chiado.
A cada paso se intercambian idiomas,
anteojos, sombreros, soledades.

Démosle vino ahora. Pessoa siempre bebía
en estos bares de borrosos espejos
que el Tajo cruza en un tranvía sonámbulo.
¿Por qué no va a beber su estatua?

Con todo el siglo dentro de sus huesos
vueltos ya piedras llenas de saudades,
casi nos dobla los hombros
bajo el silencio de su risa pagana.

No hay que apurarse. Llegaremos.
Lo que más cuesta no es la altura de su cuerpo
ni el largo abrigo que lo envuelve
sino las horas del misterio
que se repliegan pétreas en el mármol.

Cuanto a diario soñó por estas calles
y desoñó y volvió a soñar y desoñar;
el tiempo refractado en voces y antivoces
y los horóscopos oscuros
que lo han cubierto como una gruesa pátina.
Alzar sólo su cuerpo sería fácil.
Aunque se embriague no pesa más que un pájaro.

Medianoche

Ningún gallo cantó para negarme
ni esperé oírlo: ya no queda uno solo
a mil leguas siquiera.
Cantó una piedra, sin plumas, de voz ronca,
insomne en su alarido. —La primera.
Después otra, ventrílocua, lejana,
la secundó en la noche íngrima;
y al fin todas las piedras despertaron
cantando sin cesar, ebrias, dementes,
dando gritos y gritos que subían
hasta las estrellas.
Crecía el eco a la sombra de los muros
hasta poblar las largas avenidas
con el estruendo de sus coros compactos.
A tientas, echado por la furia
de su rencor, salí a la calle.
La luna era otra piedra feroz, desgañitada.
Abordé un taxi.
(Los del pueblo dormían sin oír nada.)
Partí lejos en busca de algún último gallo.

Ulises

Barcos que veo allá a lo lejos, balanceándose,
cerrados como libros hace mucho leídos.
¿Qué dicen, qué no dicen? —Hoy hablo griego
a bordo del primero que parta. Soy Ulises.

Barcos que cierro los ojos para ver
dentro de mí con la añoranza de sus Ítacas.
No sé en cuál voy, en cuál de tantos leo a Homero,
el biógrafo de mis nativos horizontes,
ahora que llevo un poco de café para los dioses
que nos prometen un viaje propicio.

Soy o fui Ulises, alguna vez todos lo somos;
después la vida nos hurga el equipaje
y a ciegas muda los sueños y las máscaras.
Mi corazón ya leva el ancla. Estoy a bordo.
Cuando distinga la voz de las sirenas
en altamar, al otro lado de las islas,
sabré por fin qué queda en mí de Ulises.

Un canto para el tordo

Un canto para el tordo que viene a amanecer
soñando aún, junto a nosotros,
y más que nadie contento de estar vivo.

Al mañanero amigo, negro en lo blanco,
con amplias plumas de paragua
y patas como elipsis de un escriba.
El solitario, el músico,
que me esquiva azorándose en la calle
si me acerco
y se repliega cubriendo entre las alas
el piano de sí mismo.

Antes que arome mi primer café
en la taza del día
y el árbol lo reclame de lejos a su nido,
un canto para el tordo, el inocente,
no importa que apenas me comprenda,
que sólo alcance a descifrar mi voz mañana,
en otro amanecer, en otra vida.

Nocturno

Ahora que flotan en la sombra
errantes edificios sonámbulos,
llenos de hombres dormidos por las calles,
¿no quedará en alguna casa un gallo gordo,
uno solo que cante?
Hay plumas dentro de mi almohada,
pero son mudas
como esta lámpara, como este insomnio
que petrifica el silencio de mi cuarto.
¿No quedará en el fondo de la noche,
con su grito de eternidad,
alguno ronco y fraternal, nada erudito,
que no me hable de Sócrates ni de Esculapio,
un gallo que simplemente cante
para que los edificios retornen a su puesto
sin que los hombres sepan por dónde deambularon?

El hacha

a Pedro Lastra

Yo me quedé vestido de árbol,
de pie, soñando en medio del camino,
sin ver el hacha debajo de mi sombra.
En torno a mis raíces, apartándolas,
el hacha abrió una calle, después otra,
y entre las dos, con argamasa y muros rectos,
emparedó mi cuerpo en pétreas soledades.
Y yo seguí vestido de árbol,
con el último grito del verde entre las manos,
sin ver el hacha en los ojos de nadie,
sin maldecir su filo en mi ciudad
ni en el oculto rencor de sus estatuas.
De pie, plantado bajo el sol de la tierra,
alzando el mismo sueño solitario
que la vida me alumbra a cada hora,
el sueño errante de este viejo rumor
que se llevan los hombres y los pájaros.

La hora cincuenta

De aquel que vino en mí a nacer, ¿qué rastro queda
a la hora cincuenta?
Amaneció y fue noche;
pasaron soles llevándose mis días,
uno tras otro, del ensueño al recuerdo.
Fui éste, aquél, tantos y tantos
que hablaron con mi voz, fueron conmigo
de la mano, al azar, vestidos con mis ropas,
compartiendo el amor, la soledad, la poesía,
hasta que sus pasos se tornaron ausentes.
Se hizo tarde, creo que amé demasiado.
Años de lámpara me ataron a una lumbre
pero jamás escribí nada. —Fueron ellos.
La hora cincuenta cae sobre mi vida
cuando ya de sus voces no me queda ni un eco.
Hundidos yacen al fondo de sus noches,
lejos, en otro espacio, en otro mundo,
pero yo sé que en un lugar siguen despiertos:
la vida ha sido todo, menos sueño.

Autorretrato con algunas letras

Un día este rostro era la vida,
pero se inclinó tanto entre los libros
que, poco a poco, sin notarlo,
mudó su carne en letras.
Hoy el espejo en sus azogues lo dibuja
—un libro más, perdido, mal impreso:
E la nariz, Z la oreja, T los párpados;
en el mentón dos o tres sílabas sin barba;
la frente en W cortada a medias
por un gorro de fieltro hecho una Q.
Entre los ojos miopes alternan una S, una R
(¡con diéresis!)
y siete o más vocales indescifrables…
Sólo la boca queda en blanco
y su repliegue finge un garabato
con la dureza de esos gritos
que no se dejan traducir a tinta o sangre.

Escritura

Alguna vez escribiré con piedras,
midiendo cada una de mis frases
por su peso, volumen, movimiento.
Estoy cansado de palabras.

No más lápiz: andamios, teodolitos,
la desnudez solar del sentimiento
tatuando en lo profundo de las rocas
su música secreta.

Dibujaré con líneas de guijarros
mi nombre, la historia de mi casa
y la memoria de aquel río
que va pasando siempre y se demora
entre mis venas como sabio arquitecto.

Con piedra viva escribiré mi canto
en arcos, puentes, dólmenes, columnas,
frente a la soledad del horizonte,
como un mapa que se abra ante los ojos
de los viajeros que no regresan nunca.

Dibujo erótico del perro

El perro ya está unido con su sombra;
quedó atado a otro mundo al fin del gozo,
frente a la oscuridad de su deseo.
Ahora tiene dos fauces y ocho patas;
es sólo un bulto de animal informe
con algo de grifo o de quimera.
A un tiempo ahora es macho y hembra,
a un tiempo mira a diestra y a siniestra,
hecho un nudo bifronte que prolonga
su muerte en otra vida,
su vida en otra muerte.
Jadea, da vueltas, ladrando por dos bocas;
en vano se trata de zafar pero no puede;
hay otros huesos al fondo de su cuerpo,
hay otra sangre que corre por sus venas;
está hundido en el pozo de sí mismo,
transfigurado, octópodo, carnívoro,
cubierto por el limo de la especie.

El buey

El buey que lleva mis huesos por el mundo,
el que arrastra mi sombra,
uncido a las estrellas, a yugos siderales,
va arando el tiempo, no la tierra,
por eso es sabio, profundo, demorado,
al tardo paso de las nubes.
Es mi buey, mi maestro cuadrúpedo,
por quien he conocido en la quietud
el habla porosa de las piedras
y cierta obediencia práctica de las cosas,
casi taoísta.
Es mi buey, la parte móvil de mi estatua,
lento de sol a sol sobre las horas;
el que ara el tiempo, no los campos,
el que graba con surcos en mi rostro
las semanas, los meses y los años.

De Adiós al siglo XX, 1992, 1997.

Adiós al siglo XX

a Álvaro Mutis

Cruzo la calle Marx, la calle Freud;
ando por una orilla de este siglo,
despacio, insomne, caviloso,
espía *ad honorem* de algún reino gótico,
recogiendo vocales caídas, pequeños guijarros
tatuados de rumor infinito.
La línea de Mondrian frente a mis ojos
va cortando la noche en sombras rectas
ahora que ya no cabe más soledad
en las paredes de vidrio.
Cruzo la calle Mao, la calle Stalin;
miro el instante donde muere un milenio
y otro despunta su terrestre dominio.
Mi siglo vertical y lleno de teorías…
Mi siglo con sus guerras, sus posguerras
y su tambor de Hitler allá lejos,
entre sangre y abismo.
Prosigo entre las piedras de los viejos suburbios
por un trago, por un poco de jazz,
contemplando los dioses que duermen disueltos
en el serrín de los bares,
mientras descifro sus nombres al paso
y sigo mi camino.

Al aire náhuatl

(Al margen de un florilegio precolombino)

Con efímeras flores habla la tierra,
con corolas, con pétalos
llenos de aromas,
de polen y deseos.
Con flores habla en voz baja, en susurros,
al oído del viento,
al oído de aquel que se detenga.
Con efímeras flores, no con piedras,
que acalla el trueno por tartamudas,
ni con nieve.

Mientras dura el invierno medita;
reposa en su silencio
bajo los árboles desnudos;
apaga la voz y se duerme.
A la hora de hablarnos florece;
sus elogios del mundo con flores los dice,
con ávidos pétalos que tiemblan
tatuados de misterio.

Con flores inventa su lírico milagro
la tierra,
la maravillosa tierra.
No con guijarros de carne seca y áfona,
ni con la amarga prosa de la hierba
que nace para el buey,
el lerdo buey de las malas novelas.

La tierra conoce por maga, por redonda,
el misterio veloz
de las palabras verdaderas.
Al rumor de las hojas discurre,
ondula en las espigas,
con las luces del mar siempre va y vuelve.
Sólo de flor en flor se habla a sí misma;
sólo con pétalos escribe
y no se miente.

Lo que nos queda en la palabra, cuando queda;
lo que venimos a decir, si lo decimos,
si nos alcanza el sueño,
tiene el temblor de una corola
ante el abismo,
la invicta luz que se coagula al florecer
fuera del tiempo.

Por redonda, por vieja, por maga,
sabe la tierra
que cuanto no se encarne en flor —en poesía,
siempre termina en hojarasca
a la merced del viento.

Aunque la página sea verde, feraz, interminable,
como la amarga prosa de la hierba
que sólo crece para el buey
y le engorda su tedio.

Lisboa

a Octavio Paz

También de ti se irá Lisboa,
es decir, ya se fue, ya va muy lejos,
con sus colinas de casas blancas,
los celajes de Ulises sobre sus piedras
y la niebla que va y viene entre sus barcos.
Lisboa se fue por esos rumbos del camino
por donde huyó la juventud,
sin que retengas la huella de un guijarro.
Hoy es memoria, ausencia, sueño,
pero palpaste su suelo antes de verla,
su viejo río era esa raya honda
que cruza la palma de tu mano.
Y tal vez si te apresuras la divises,
puede encontrarse tras el muro de ti mismo
donde se expande el horizonte.
Es decir, has de esperarla a cada instante,
suele anunciarse de improviso ante los ojos,
Lisboa se oculta, retorna, va contigo:
hay un jirón de su crepúsculo en la sombra
de quien cruzó una vez sus calles
que lo va acompañando por el mundo
y se aleja con pasos desconocidos.

Av. Duque de Loulé

Y la mañana abrió a Lisboa
en su gran libro de piedras blancas
que mi corazón no había leído.
Flotaban casas en la niebla,
ventanas con el coro de sus voces
y muros altos tallados en el iris.
Quise leerla como los ciegos, por el tacto,
no a la intemperie sino dentro de mí mismo,
errando de lo visible a lo invisible,
donde la mañana la volcaba,
donde su luz iba llenándome las venas
y me arrastraban las velas de sus barcos
y yo era su dominio.

Tiempo transfigurado

a António Ramos Rosa

La casa donde mi padre va a nacer
no está concluida,
le falta una pared que no han hecho mis manos.

Sus pasos, que ahora me buscan por la tierra,
vienen hacia esta calle.
No logro oírlos; todavía no me alcanzan.

Detrás de aquella puerta se oyen ecos
y voces que a leguas reconozco,
pero son dichas por los retratos.

El rostro que no se ve en ningún espejo
porque tarda en nacer o ya no existe,
puede ser de cualquiera de nosotros
–a todos se parece.

En esa tumba no están mis huesos
sino los del bisnieto Zacarías,
que usaba bastón y seudónimo.
Mis restos ya se perdieron.

Este poema fue escrito en otro siglo,
por mí, por otro, no recuerdo,
alguna noche junto a un cabo de vela.
El tiempo dio cuenta de la llama
y entre mis manos quedó a oscuras
sin haberlo leído.
Cuando vuelva a alumbrar ya estaré ausente.

Nana para Emilio

Duerme, hijo mío, que la tierra está sola
y se fueron volando los astros.
Ya el sol guardó su última vela,
se durmieron las llamas;
se durmieron las horas del reloj, no hay tiempo,
no está despierto nadie.
Los hombres dejaron sus cuerpos y partieron;
desde esta calle no se ven,
ya van muy adelante.
El gallo que oyes cantar está muy lejos,
el sueño es su único plumaje.
Duerme, hijo mío, en mi carne, en mis ojos,
como dormiste antes que yo naciera,
como dormimos durante tanto tiempo
dentro de nuestros padres.
Mañana vuelve el día
junto a las voces que nos borró la ausencia
y saldrán del espejo rostros, casas, colinas
y el humo tan humano del café
que viene a despertarnos con hondas vaharadas
–aquí o en otra parte.

El tiempo ahora

a Américo Ferrari

El tiempo no me habla de la muerte,
en esa ciudad ya no vivimos.

Y no es que me olvide de morir cada instante
junto a las hojas, los árboles, el viento.

Muero lo que puedo, pero no me adelanto.
En esta primavera mis cartas tienen otras letras.
Ya no soy joven. Voy despacio.
He aprendido mucho del gorrión
que en la mañana me despierta.

El tiempo arrastra al sol tras la colina
y se lleva mis días uno tras otro,
pero no hablamos de la muerte.

Vagamos lejos con las horas que pasan,
contemplando las nubes al fin de los caminos,
las piedras en la lluvia, los sonidos silvestres,
como dos lentos ríos uno al lado del otro,
casi siempre en silencio.

Al fin de todo

Y al fin de todo, si algún fin existe,
no quedarán palabras, son inventos
del hombre iluso que inventó la tierra;
ni tierra alguna, que fuese invento del cosmos
tras expandirse los cúmulos del magma;
ni el vasto cosmos que inventó la nada
al trasmutarse en efímera materia;
ni la nada tampoco que fue invento de Dios,
ni el mismo Dios que es invento del tiempo…
No quedará nada de nadie ni de nada
sino el tiempo tras sí mismo dando vueltas;
el tiempo sólo, invento de un invento,
que fue inventado también por otro invento,
que fue inventado también por otro invento,
que fue…

Lo nuestro

Tuyo es el tiempo cuando tu cuerpo pasa
con el temblor del mundo,
el tiempo, no tu cuerpo.
Tu cuerpo estaba aquí, tendido al sol, soñando,
se despertó contigo una mañana
cuando quiso la tierra.

Tuyo es el tacto de las manos, no las manos;
la luz llenándote los ojos, no los ojos;
acaso un árbol, un pájaro que mires,
lo demás es ajeno.
Cuanto la tierra presta aquí se queda,
es de la tierra.

Sólo trajimos el tiempo de estar vivos
entre el relámpago y el viento;
el tiempo en que tu cuerpo gira con el mundo,
el hoy, el grito delante del milagro;
la llama que arde con la vela, no la vela,
la nada de donde todo se suspende,
—eso es lo nuestro.

Guarda silencio ante el poema

Guarda silencio ante el poema,
circula entre sus versos, no interrumpas el paso.
Es casi una oración atea, pero es una oración.
Desde que nace los hombres se congregan
y repiten en sueño sus palabras.
Es como si quedara algo sagrado
sobre la tierra todavía,
el misterio los junta a cada instante.
Tal vez rechaces tanta ceremonia
o te colme el ritual que los convoca,
da lo mismo. No hables.
Descifra despacio cada letra
como quien oye un gallo a medianoche
y siente que su canto, en vez de gritos,
es el pregón de un obituario.
Indaga si tu nombre acaso se menciona,
si para ti también ya cantó el gallo.

Palabras de boyero

Escribo muy lento, muy lento,
muevo una palabra y después la otra.
Mi lápiz a paso de quelonio,
mi corazón con sus latidos póstumos.
La tierra gravita y no me espera.
Algunos pájaros se quedan en el aire
demorados detrás de sus cuerpos;
nunca puedo alcanzarlos
pero viajo con ellos.
El dios en que creo todavía no ha nacido,
a su tiempo sabrá revelarse,
no necesita mi creencia.
Escribo muy lento, muy lento,
la ciudad donde viven mis lectores
queda en otro milenio;
voy a su encuentro en mi carro boyero,
si apuro la marcha me atasco en la nieve.

La araña veloz

Veloz se mueve la araña que nos teje,
desde su estrella remota,
con impalpables filamentos.

Veloz fabrica la piel, la voz, los nervios,
los pasos que nos llevan por el mundo,
el pozo de los sueños, sus enigmas,
y esa música inaudible que nos sigue
mezclando lo corpóreo y lo sonámbulo.

Aquí mismo ya hilvana cifras, letras,
sobre el papel está moviéndome la mano,
desde tan lejos me convierte en su escriba.
Mis libros, esta lámpara, los cuadros,
lo que soy, lo que he sido, el humo del patio,
mi muerte tácita, mis ojos
y los ojos que lleguen a leerme
estamos pendiendo de sus hilos.

Preguntas de camino

¿Y yo qué soy
en esta calle que se prolonga
ahora que todas las huellas de sus siglos
se amontonan bajo mis pasos?

¿Un eco de las voces que me circundan
o del hondo silencio que se adensa
hasta volverse casi táctil?

A veces alguna casa demolida
al avistarme se alza en pie
esperando que llame a su puerta,
pero mejor sigo de largo.

A cada paso aquí soy otro,
soy lo que tuve no sé donde,
algo en la niebla, un ventanal, un muro,
lo que queda de un rostro en un espejo
cuando se parte.

En un recodo de aquel patio ya no existo,
debo evitarlo.

Cuando otra oscura campanada se oye
y el tiempo ya roto se dispersa
en minutos pulverizados,
la calle muda sus horas y sus sombras
y no me deja ver si voy o vuelvo,
si soy el mismo que recorre este camino
o ya estoy lejos, a varios siglos de mi vida,
y aquí no hay nadie.

Un astro

Con fuego alumbras,
no te olvides que alumbras,
eres tu propia vela
y estás ardiendo.

¿Quién te encendió?
¿Contra qué sombras?
¿En dónde y hasta cuándo?

Por esta sola llama,
¿cuántos cayeron
a través de los siglos
y se borraron?

Eras tu vela,
eres tu propia vela;
aquí de cerca, un hombre,
a lo lejos un astro.

De *Partitura de la cigarra,* **1999.**

Tal vez

Tal vez sea todo culpa de la nieve
que prefiere otras tierras más polares,
lejos de estos trópicos.

Culpa de la nieve, de su falta,
—la falta que nos hace
cuando oculta sus copos y no cae,
cuando pospone, sin abrirlas, nuestras cartas.

Tal vez sea culpa de su olvido,
de nunca verla en estas calles
ni en los ojos, los gestos, las palabras.
Tantas cosas dependen noche y día
de su silencio táctil.

Nuestro viejo ateísmo caluroso
y su divagación impráctica
quizá provengan de su ausencia,
de que no caiga y sin embargo se acumule
en apiladas capas de vacío
hasta borrarnos de pronto los caminos.

Sí, tal vez la nieve,
tal vez la nieve al fin tenga la culpa…
Ella y los paisajes que no la han conocido,
ella y los abrigos que nunca descolgamos,
ella y los poemas que aguardan su página blanca.

Noche en la noche

Noche en la noche. Me alumbra ya a deshora
el nihilismo de esta lámpara.
Rompe allá fuera el hosco mar de Patanemo
en densos choques de solitaria espuma.

Mis amigos salieron por un instante al pueblo
pero ya es tarde y no regresan.
Ángel quedó a traer más whisky,
Carlos fue por cigarros, fósforos, vituallas
y Teófilo a buscar pan y periódicos.
Yo me quedé con el carbón del fuego
y el nihilismo de esta lámpara.

Las barcazas atadas en el muelle
entrechocan sus sombras en el agua.
Ya va durando décadas la noche
y mis amigos tardan demasiado…
No hay quien me diga ahora dónde se hallan,
sólo se oye un fragor de mar y viento.
Iban por un instante y no aparecen,
nadie sabe por qué tardan y tardan.

La vela

Escribo al lado de esta vela,
de esta vela que tiembla.
Le queda llama, pero tiembla,
cree, como yo, que ya no cree,
que alumbra sola frente al universo.

Despacio cae la indescifrable noche
con sus astros girando.
La vela erguida, contra el mundo, arde,
y en mi cuaderno lenta se derrama
su luz atea.
Estamos solos uno frente al otro,
ella con su temblor y yo, mirándola,
mientras en derredor, junto a su lumbre,
van y vienen los vuelos planetarios
de pequeños insectos que dan vueltas,
la errante lucha de una galaxia mínima
que quizá gira porque cree, porque no cree,
que gira porque gira…

Temblor de llama

Envejecer es fácil.
Uno se ve menguar como una vela,
gota a gota,
iluminando no sé qué, bóvedas, noches,
cuerpos desesperados.
Y nuestra luz es sangre que se adhiere a las cosas
para que resplandezca un poco más el mundo
y flote de nuevo amaneciéndonos.
Cada vez más liviano uno en sí mismo
como la aguja de un reloj que da pasos y pasos…
¿Qué hora es en la lumbre de estas manos,
qué hora ha sido?
Leve chisporroteo de la llama que tiembla
con su sombra en el muro, que es la nuestra,
la llama decreciente que nos queda
encendida, alumbrando el instante,
éste mismo que pasa.

Envejecer es fácil
y más fácil aún borrarse de la tierra.
Basta algún leve soplo –y adiós llama,
aquí no queda nadie.

Contramúsica

En vano intento que escritas en mis versos
las palabras no riñan unas con otras.
Ya se sabe que se odian sólo con verse,
que se detestan como la gente que las dice
o que las calla.

Su desprecio es el mismo que en las ondas del éter
se profesan los astros,
el mismo que a cada instante los separa.
Acaso sea la música del odio,
la querella de parte y contraparte
que hace girar las cosas, los tonos, los silencios
en el espacio abierto lleno de enigmas
y en nuestra propia página.

En vano busco la prosodia beatífica,
la quietud de la nieve silábica.
Tan pronto llegan, las palabras se retan,
se baten, se combaten, no cesan,
viven en guerra como los átomos del mundo,
como los glóbulos de la sangre.

Canto sin gallo

Canto sin gallo, pero que se oye,
canto solo, sin plumas ni animal que lo fabrique,
canto de un gallo muerto en otro siglo
que fue dicho una vez y sobrevive
sin que sepamos dónde ni hasta cuándo.

No hay campos cerca, sino edificios, ruidos urbanos,
la religión del dinero con sus máquinas…
¿Dónde se esconde el eco de ese canto
que se quedó sin gallo,
que no cuenta con patios ni verdores?

Canto sin gallo que no requiere plumas
ni terrestre alimento para su forma,
que no necesita estrellas para expandirse.
Canto puro, cortante, con su grito
venido de más allá del gallo,
canto que atravesó su cuerpo,
se valió de su noche, su garganta,
y con su furia se quedó en la tierra
emparedado dentro de sus ecos.

Adiós a mi padre

Mi padre muerto iba delante
y detrás junio, de verdor ubérrimo,
y la geórgica lluvia venida de tan lejos.
Al paso de su sombra
los refrenados carruajes nos seguían.
Mi padre hablaba del camino,
de cafetales con piel de adormidera
que a un simple roce ya eran calles y torres.
Hablaba dormido,
con voz inubicable,
una voz rápida de cuando era muy joven
y yo no había nacido...
Atravesamos un bosque de apamates
que en lenta fila también iban marchando
no sé adónde.
Después sólo se oyeron las cigarras
estremecidas en un coro compacto.
Mi padre acaso creyó que las oía
pero ya entonces a bordo de un relámpago
su alma cruzaba remotas intemperies.

Los ausentes

Viajan conmigo mis amigos muertos.
Adonde llego, van por todas partes,
apresurados me siguen, me preceden,
gentiles, cómodos e incómodos,
en grupos, solos, conversando, paseando.
A mi paso se mezclan sus huidizos colores
hasta envolverme en un lento crepúsculo…
Tantos y tantos, cada quien en su estatua,
y en torno siempre las máscaras del sueño.
Y mi estatua también a su lado, flotando.
Muertos de nunca habernos muerto,
de estar en algún tiempo, en algún parque,
juntos y apartes, conformes, inconformes,
mudos, charlando, con voces, sin voces,
en verdad ya ni vivos ni muertos:
algo intermedio que tampoco es estatua,
aunque tengamos ya de piedra los ojos
y unos y otros nos sigamos, corteses, polémicos,
contentos de estar en la tierra y de no estar en ella,
en eternas tertulias donde, se hable o no se hable,
todo queda para después o para antes,
para cuando no sabíamos que después era entonces
ni que nuestras sombras de pronto levitaban
visibles e invisibles en el aire.

*

Un instante de nuevo me reúno con ellos,
conversando otra vez esta tarde, tan tarde,
en un Café de ruidos urbanos, suburbanos…
Es decir, bebiendo sin beber, un poco abstemios,
pues los muertos no beben, pero beben a veces,

juntos y alegres, aunque no tanto, sino alegres,
con un trago o ninguno, pero con un trago,
creyendo que el tiempo ya pasó y no ha pasado,
y por eso pasó sin pasar, es decir, nunca pasa.
Cada quien con un whisky sin hielo o con hielo,
más cálido que frío, sin instante un instante,
con el recuerdo que nada recuerda esta tarde
y por eso se acuerda ahora de todo…
Bebiendo con ellos que fuman y charlan,
que parten y vuelven, dialogan, discuten,
hablando por hablar y a veces por no hablar,
hasta decirnos qué de Picasso hay en la ausencia,
cuánto cubismo en la manera de alejarnos,
el modo de mirarnos con ojos verticales
y saludarnos con la mano a la inversa,
la forma de beber un solo vaso roto
que ya no tiene vidrio ni licor ni volumen,
el modo de no beber creyendo que se bebe
y seguir todos juntos ahora que estoy solo.

Anatomía del gorrión

I

¿Qué es un gorrión?
Un diminuto cúmulo de plumas
que en dos alas se arquea
cuando persigue rápido a su cuerpo,
pero nunca lo alcanza.

El cuerpo se hunde en tierra cuando muere
y el gorrión permanece:
de un canto a otro va rodando
aquí, lejos, ayer,
ya no recuerda.
No vemos nada a veces en el aire
pero un gorrión va dentro,
algún canto sin cuerpo que allí cruza
o un cuerpo con un canto
que no puede ser visto
ni por él ni por nadie,
sólo eso.

II

Llega un milenio y se va otro
pero queda tu vuelo,
tu minuto de plumas frente al mundo.
Tallado en un instante
sobre el aire,
dibujado en el arco del cielo
que te ha vestido de saeta,
por el camino, como yo, te consumes
y como todos te desapareces,
pero tu vuelo siempre da en el blanco.

III

Y de nuevo el gorrión:
¿habrá algún otro que afronte tan en serio
la primavera? —No es sólo el piar insomne
ni el ingrávido nido
que construye tan pronto se apareja.
No es para él apenas luz y pétalos
la llegada de abril.
Sabe que cada vuelo ahora es más difícil
en el aire magnético,
sobre la fronda que intensa se propaga.
La primavera con su sangre verde
anda por dentro de las cosas
y el gorrión la conoce. Sabe verla
en sus relámpagos de brotes infinitos.
Le teme lo bastante pero vuela a su lado
con el azoro del náufrago que avista
alguna orilla en la tormenta.

IV

De más lejos volvería
por este gorrión la primavera.
Él conoce su idioma,
el magnetismo que precede
al verdor que en los prados la acompaña.
Él tañe de continuo
en el arpa que guarda bajo pecho
y cuanto roza lo convierte en música,
en flores que la primavera custodia
porque él arranca del arpa sus notas,
pero ella tensa las cuerdas.

Plaza Las Delicias

a Antonio López Ortega

Algunos de estos árboles son míos,
algunos de sus troncos renegridos,
—mis manos los sembraron.

Conozco el viento que sopla entre sus hojas,
los ecos que propaga en nuestras voces
y el sólido silencio de la estatua.

En el grito de la cigarra que despierta
con el corno de marzo
he descifrado el horóscopo del hacha.

Esta es la plaza que junta mis caminos.
Aquí viejos poemas se me vuelven
un dorado murmullo de hojarasca.

Algunos de estos árboles son míos,
algunos de sus troncos renegridos,
quiero decir, son del que pase,
—sus manos los sembraron.

Erótica antigua

Repaso un álbum de eróticas imágenes
que datan del tiempo en que mis ojos
se hallaban a leguas de este mundo,
quizá donde se ocultan hoy aquellos cuerpos.
Miro en sus poses los íngrimos desnudos,
muslos y senos voluptuosos,
carnes con el sol dentro, goces, risas,
luna tras la colina de una espalda…
Paso las páginas buscando en cada gesto
la lumbre de un deseo que ya es ceniza.
Están dormidas, rígidas, las horas,
y entre las mariposas bisabuelas
arden las llamas de una ausencia amarilla
que me quema las manos.
En un instante más allá del tiempo
siento que yo también estoy con ellas,
que un sueño al fin confusamente nos reúne.
Puedo palpar sus cuerpos bajo el aire
que llega ahora de otro siglo,
beso los labios y las risas, las sonrisas,
estamos juntos aunque estén ausentes,
sé que se mueven al oír la música,
la magia de estas notas que se elevan
hasta que el álbum cerrado las acalle.

Partitura de la cigarra

I

Sin tregua las horas se aceleran
con el ronco clamor de la cigarra.
Miramos pasar el paisaje veloz
sabiendo que no vuelve
y que tampoco nosotros volveremos.
Bajo la nieve –dicen– el tiempo va más lento,
cada cosa se envuelve en su sombra,
en el silencio blanco de su sangre.
El sol, en cambio, apura en estas tierras
el paisaje que pasa,
las flores abren para una edad que aún no tenemos,
con aromas henchidos pero inalcanzables.
La cigarra y su lámpara sónica
alumbra hasta incendiarse,
hasta que deja su cuerpo reseco
a la intemperie, entre las ramas de los árboles.
El paisaje no se detiene a recogerla,
no tiene tiempo, va de prisa,
a la velocidad de fuerzas siderales.
Queda en el viento su ceniza cantora
que se dispersa ya inaudible
hasta que su rumor regrese en otro cuerpo,
en otro vuelo de sus alas.

II

Nunca será sólo sonido
lo que escribe el verano
en la partitura de la cigarra.
Los muertos oyen y saben.
La blanca partitura nevada de la cigarra,
nevada de tiza y cal amarga.

Nunca será sólo sonido lo que mueve el viento
en el rumor de los árboles.
La partitura leída con los ojos de palo
de la cigarra.
¿Qué mano sostiene la verde batuta?
¿Quién afina los coros al fondo del bosque?
Aún puede oírse la sónica nieve que cae
aunque el insecto se calle,
y los muertos escuchan y saben,
unos y otros tan hondamente escritos
con sus nombres cortos y sus nombres largos,
con sus nombres sin nombres que borra la lluvia
en la partitura de la cigarra,
donde la sónica nieve prodiga sus copos
de tiza y cal y voces sin palabras.

III

En la oquedad que deja la cigarra en el aire
cuando no canta,
en el espacio lleno de sonidos
que se vuelven de pronto recuerdo,
en la pelambre que deja su cuerpo
cuando se extingue
y se convierte en traslúcida cáscara,
dentro de la cigarra que ya no es cigarra,
dentro de su canto sin canto,
¿quién prolonga su treno monótono?
¿quién despierta los coros del bosque?
¿Hay otra cigarra secreta
dentro de la cigarra muerta?
¿Hay otra partitura volando en el viento

con invisibles alas?
Tal vez éste sea el sonido del mundo.
Tal vez así suenen los astros girando en sus órbitas,
así suene el azul,
así suene la noche,
cuando los muertos dejan de estar muertos,
cuando los vivos dejan de estar vivos
y ocurre de pronto el encuentro
en alguna parte.
Y comienzan las vueltas en torno
y ella bate los élitros moviendo su sombra,
la cigarra sin cuerpo pero con canto,
el sonido enlazado en su coro pero sin nadie,
y no saber de dónde proviene su grito,
aunque nos conste que está muerta
y no queda cigarra ninguna,
ni siquiera su huella,
sino el grito extenuante en nuestras sienes
con el eco que crece y se pierde en el aire.

IV

Lo que escuché de la cigarra, lo que me dijo
con su grito una vez, con su silencio,
lo que sigue diciéndome a lo lejos,
hoy que su cuerpo se quemó de música,
la fiel cantora de los cedros, la soprano
del bosque verde, todo cuanto le he oído
en mi infancia y después, año tras año,
¿ha de apagarse igual que sus sonidos?
Y cuanto pude oír desde otro mundo,
desde un pariente acaso, en otro siglo,
cuanto estaba grabado en las voces de casa
por la cigarra misma
o por el tiempo con su fuerza redonda

que la trajo una vez y la deshizo,
el tiempo que intercambia la presencia y la ausencia,
el canto verde y el silencio de ceniza,
el tiempo con los ojos secos de la cigarra,
variando sin variar, noches y días,
¿ha de borrarse todo en los caminos?

Y cuanto dejó su voz en la gente más nuestra
pero que ya se ha ido,
lo que su grito fue grabando entre las cosas
y nuestra forma de escuchar por el tacto sus sonidos,
lo que se oyó de la cigarra en cierto patio
donde ya nunca volvió a oírse,
la nieve sónica cayendo en densas capas,
la forma de sonar en la luz cuando atardece
o en el café de amanecida,
ella y el tiempo que la oculta o la muestra,
ella y su grito donde todo es enigma.

VIII

Cigarra tocando su ocarina,
cigarra cuya alada ocarina pregona su canto
y hasta la muerte redobla sus élitros,
triste ocarina con ojos sin párpados,
órfica sonaja de mi tierra,
—los prados que te escuchan reverdecen
y crecen las montañas.
Cigarra que custodias los tonos sagrados
del insondable enigma de las cosas,
grito de la materia, voz ascética,
pregón atormentado del paisaje.

Así se levanta en la tierra el son de tu ocarina,
en círculos que crecen, se desbordan,

en música densa de planetas con alas,
de planetas con ojos sin párpados…
Cigarra que gravitas en el centro del cielo
con tu terrestre ocarina,
con tus sones compuestos a imagen de la Vía Láctea
hasta que el canto se te incendie
y no te quede en el cuerpo sino un mínimo grito,
un inaudible sollozo sin fuerza,
ocarina de voz calcinada.

IX

La voz de mi padre que está en su silencio
y regresa en el canto de la cigarra.

La amada voz que llega aquí de lejos,
desde un tiempo sin horas
a llamarme.
La voz desierta a la que no le queda padre
y sin embargo llena el viento
aquí y allá, buscándome.
El habla profunda de la tierra
que lo esperó durante siglos para encarnarse,
para nombrarme en los años de su vida
hasta hacerse silencio,
como una palabra que fue de un cuerpo a otro
y ahora se aloja en un grito del bosque
destinado a mi sangre.

¿No he de escuchar en sus sones mi nombre
como a diario las voces de casa me llamaban?
¿No he de ver el color que se alterna
con el grito que escucho,
los tonos de la luz que modulan los élitros
y el tiempo que transmigra,

amontonándose en el humo del patio?
Allá a lo lejos suena el canto verde,
allá a lo lejos sigo oyendo mi nombre
en esa voz que sale del fondo de la tierra
y atraviesa el cuerpo del insecto que canta,
la voz que torna más rumoroso el viento
y más compactas las piedras del paisaje.

X

De la cigarra verde a la cigarra blanca,
de la cigarra joven a la cigarra anciana
extingue su llama la música,
se pulveriza el cuerpo,
se vuelve silente despojo en la rama.
¿Dónde se oculta su canto?
No lo trae desde lejos, no se lo dicta el viento,
siempre fue pertenencia terrena,
el sonido que la tierra prefiere para sus viajes.
La cigarra trae sólo silencio de larva,
después alas, antenas y élitros,
su soledad atávica de insecto,
y en la tierra se viste,
aquí se pone la ropa del canto,
aquí despliega la feraz partitura del bosque,
por instinto, tal vez, por lealtad a su especie,
porque ha nacido cigarra.

De la cigarra joven a la cigarra anciana
el mismo canto viaja, el mismo clamor de la tierra,
la misma ocarina de barro que se prolonga
y a cada nueva estación nos acompaña.
La maga maestra del bosque
muda su tiempo verde en tiempo blanco,
pero el grito es idéntico desde hace milenios,

se ausenta y retorna, no cambia.
Su partitura ha sido escrita
sobre las hojas por nacer y las caídas,
dondequiera que lleguen sus ojos,
en su terrestre tatuaje.

De la voz verde a su silencio blanco
viaja algo más que música,
algo que sobrepasa todo canto.
Un órfico grito que manda la tierra
y en su carne de insecto se queda sonando,
hasta el día en que su cuerpo se borra
y el grito de nuevo retorna a su centro
a esperar otra forma volante,
otra nueva imagen de la misma cigarra.

XVII

Busqué la cigarra con un hacha,
busqué su canto.
—Un hacha para ella y para el árbol que se detuvo a oírla,
para la dicha del trovador y la del amo de la casa.
Un hacha blanca y negra,
el hacha de Herodes, el sordo,
el hacha nítida y bruñida como un espejo,
el hacha donde a mí mismo pude verme,
a mí mismo cantando con los ojos de palo de la cigarra.

Escrito de paso

El poeta no canta, cruza la calle.
Vuelan autos y sombras
a la velocidad del pánico.
Viejas estatuas parpadean.
Taxis llenos de momias
se dirigen a las pirámides.
Una luna veloz,
patria de Nefertitis,
huye del minotauro.

El poeta viaja de un verso a otro
entre semáforos vocálicos.
No canta ahora, sería inútil,
esquiva la sombra y el vértigo
sin pronunciar palabra.
Bajo esta larga noche
su voz es un relámpago
que está alumbrando ahora en otra parte.

El adiós de Jorge Silvestre

*

Nunca quise quedarme en estos campos
donde el calor sin tregua nos acosa
y uno se contradice demasiado.
Basta. Es necesario que me vaya.
Adiós a lo ganado y lo perdido,
me voy a otro lugar donde veneren
la vida como dádiva y enigma,
la pasión del instante
y el efímero sueño de la tierra…

*

Adiós a la narcosis de la siesta,
al vaho de la anaconda y sus verdes pantanos
y al sudoroso sol de la canícula.
Adiós, tristeza monológica,
mi fetiche mestizo.

Siempre quise otro reino, otra palabra,
me he despedido de mi sombra,
de las palmeras y su monótono dialecto…
Tantas veces me he ido,
tantas seguí cada velero que partía
hacia no sé qué mar sin mar,
hacia un remoto azul polisilábico.

*

Partir, ver alejarse la sombra de estos muelles
desde algún barco al horizonte.
Irse más lejos, donde se extinga, por inútil,

cualquier atisbo de congoja.
Y arrancarse el paisaje de los ojos
con el lluvioso tedio de sus chácharas.
Que ya no quede la vida tan remota
ni la piedad posponga la justicia.
Salir veloz hacia otros ámbitos,
a leguas de estas costas,
a leguas de esos cerros con los ojos de sapo
cuyo verdor bosteza.

*

Partir y no partir –para quedarse,
y en el negro cuaderno de la noche
llevar la cuenta de tantos barcos que nos dejan…
Partir y no partir jamás –aunque queramos,
¿o acaso es fácil borrarse de la sangre
el salvaje perfume de estos árboles?

La tierra no es redonda en todas partes
de la misma manera.
Aquí es redonda y verde,
aquí tiene otra luz que, lejos, hace falta.
Quedarse ahora –para no partir,
pero partir para jamás quedarse
y estar ausente o casi, más allá del adiós,
como quien hace siglos que se ha ido
y ya no mira las tardes mortecinas
que vierten en los ojos de los perros
el doloroso resto de su llama.

Ir a bordo de un barco
pero quedarse en otro
y que los dos prosigan
por sus opuestas travesías…
Adiós a todo lo que fuimos,
adiós al ojo derecho del perro
y al izquierdo que espera en un zaguán desierto,
parpadeando junto a la cal de las paredes.

*

Partir saben las hojas y los muertos
en la hora infinita. Al norte, al sur,
adonde el viento nos lleve al fin, girando
sin pausa, al soplo del enigma.
Aquí aprendieron antes toda despedida,
junto a estos muelles de esfuminos blancos,
donde despliegan su batiente vuelo
los obstinados alcatraces.
Y en su momento desde aquí partieron
como notas en el compás de una guitarra
que la muerte nos tañe, como navíos,
no por marcharse para volver más tarde
o no volver jamás para quedarse.
Se los llevó la ausencia de sí mismos,
eso que a la arboleda añade el amarillo,
el soplo exangüe de los bosques,
la añoranza que expande su madera…

Partir supieron siempre antes de estar aquí,
como lo supe un día antes de mi llegada,

como hoy sé que me he ido tantas veces
y otras tantas volví para salir de nuevo,
siguiendo al mar, mi amargo compañero,
y sus inciertos horizontes.

*

Para partir me quedo ahora,
para alejarme parto.
¿Desde qué espacio miran mis ojos esta tarde?
Quizá no queda tarde sino olvido,
el olvido que traen las olas a estos muelles…
También el mar se va y retorna,
móvil, inmóvil, siempre inalcanzable,
mi viejo mar de azul polisilábico.

Partir a bordo de lo que nunca parte,
así me iré sin irme, tengo bastante ausencia
para llegar adonde quiero.
Puedo zarpar sin barco, estas olas me siguen,
las llevo entre mis venas.
Adiós paisajes del camino,
paisajes que arrollé para llevarme
y ya no irán conmigo.
Adiós, terribles soles de hacha,
país que he amado en unos ojos de mujer,
adiós a quien yo fui cuando la amaba,
me voy para quedarme, me quedo para irme,
entre olvido y recuerdo
ya sólo escucho –y no sé dónde– el mar.

*

Me voy de este camino cuyas piedras
nos llevan siempre hacia las mismas casas.
Dejo mi infancia, su bosque, su leyenda.
—Adiós a todo lo que he sido.
Me voy en barco, a nado o a caballo,
compré una tumba en África,
mi reloj ya gotea su despedida.
Adiós a mis amigos y enemigos,
a estos perros con sus ojos de abismo,
viajo al país de una mujer,
a su cuerpo, a sus senos
que no han de ser nunca colinas,
detesto las metáforas,
es lo que más nos envejece.

Adiós al rezo nocturno de mi lámpara,
a mis poemas que siempre dicen lo contrario,
me corro de este pueblo donde mi sombra desvaría,
viajo sin boleto de vuelta ni de ida,
viajo sin viajar: que la calle se aleje,
que los perros ladren al reloj mientras se borran,
estoy cansado de partir: no doy un paso,
no salgo ya con nadie ni con nada
ni permanezco aquí vuelto una piedra,
mi adiós corre por dentro de las cosas,
se va y no parte, es decir, ya ha partido,
nació para no ser un adiós ni una metáfora,
nació para nacer y transformarse hora tras hora
en ida y vuelta, en grito, en sombra, en nada.

*

Sí, sólo yo que he partido tantas veces
puedo, por hoy, quedarme.
Sólo yo que me he ido, que siempre estuve lejos,
puedo permanecer aquí esta tarde.
Un instante quizá y ya me ausento.
Si jamás viví aquí más de un momento,
está bien que me quede.
Después de todo, siempre partí para quedarme,
y acaso sea mejor que no me quede.
Me voy pero no me voy y por eso me voy.
Al mar le debo mis preces taoístas
y el nihilismo de la luz sin patria.
Adiós, blanco velero donde viajo y no viajo.
Sólo quien no ha partido nunca
puede por fin marcharse ahora.

*

Sólo por ti, mi bella, ahora no parto.
Aunque no sepa cómo he de quedarme,
en cuál lugar, hasta qué año,
sólo por ti retorno de improviso
y a cada nuevo instante estoy de vuelta.
¿En qué otra tierra el mar nos dice y nos desdice,
nos habla y nos deshabla?
Te amé cuando el sol cubre la montaña
con esta luz de sal que lava el aire.
Sólo por ti, mi bella, permanezco,
es decir, zarpo ahora, mar adentro, aunque no zarpe,
se aleja el barco que me lleva, no mi cuerpo,

mi cuerpo sigue aquí junto a tus ojos,
donde el sol cubre la montaña.
Hay un adiós de quien parte y un adiós de quien vuelve
y otro que nadie sabe a dónde se dirige,
con este último adiós estoy a bordo,
con él me ausento y permanezco.

*

Siempre anduve de paso, mirando la vida que corre
en algún tren opuesto al mío.
Antes de llegar me he despedido.
Aquí y allá jamás he dado un paso
sin desear a la vez ir y volver.
Ya no sé cuándo el mar borró mi nombre,
el ávido salitre hizo bien su trabajo.
Hoy todos me llaman el-que-parte
y a veces el-que-vuelve,
según vaya o regrese,
llevado de la mano de mi sombra.
Y hasta el viento me llama según suene
su soplo seco entre las piedras,
a veces Noche, a veces Náufrago
y a veces también Nadie,
el mago errante que grabó La Odisea
en el rumor de alguna vieja caracola.

Tres apuntes de Jorge Silvestre

I
Tarde la noche

Charlas que nos retienen en los bares,
tarde la noche,
con el serrín de las voces
esparcido en el suelo.

Palabras que entrechocan
en billares ausentes.

Espejos llenos de mujeres
que nos sonríen desde otra calle.

Italianismos, toses;
frases mezcladas con humo de cigarros
cuyas volutas flotan demasiado
para ser ciertas.

Y las mesas ventrílocuas,
alineadas, sedientas,
pidiendo siempre más licor,
hablando a gritos por nosotros
sin saber lo que dicen.

II
Desnudo

Una muchacha se desnuda
a solas en su noche
delante del espejo.

Sobre el lecho caen ropas,
cintas, anillos, restos de frases
dichas al oído,
algunos cabellos.

Desde los hombros
una lenta luz baja
sobre los senos
con los colores de Cranach.

Queda la música secreta
de los pétalos
en la corola de su vientre.

Quedan las estrellas que nacen
junto a su lámpara
y la Vía Láctea del deseo
dando vueltas y vueltas.

III
Nocturno

El tenue matrimonio del bombillo
con la ventana de la casa.
Las bodas de la luz que mengua
y la noche que lenta acaece
sin nadie.

Mirar al horizonte lo que soñamos ser,
lo que ya no podremos ser
porque es tarde.
El matrimonio del viento con las tejas,
del clavo con la silla.
Mundo que se comprime en los ojos del perro
y ladra dentro de su cuerpo.
Noche de cónyuges en casa,
saldo de los míseros céntimos,
pago de la luz a las estrellas
y de la rotación a la tierra,
y a los árboles porque son verdes
y a los ríos por tantas aguas…
Pago por no llegar adonde quisimos,
por el grito de la quimera,
por lo que no se cree ni va a creerse nunca.
Noche de la sombra que se castiga por ser oscura,
de la materia por ser efímera,
del cráneo porque es ceniza en la mano de Hamlet.
Noche de Ofelia y Hamlet en la mesa
frente a su plato de sopa,
en torno al cual siguen girando uno tras otro
los innúmeros astros…

En el parque

En el parque esta tarde, horas y horas,
Emilio en sus patines con los árboles,
con ellos de la mano —mi hijo alegre,
juntos se esquivan, corren, se acompañan,
mueven al paso ramas, piernas, sombras,
en este instante eterno de su risa
crece el ruido de ruedas en las piedras,
describen entre sí figuras, círculos,
verdes, veloces, con pájaros, con nidos,
el viento va tras ellos, van las hojas,
y a veces en rumor se oyen los cantos
de tantos pájaros que nacerán mañana.
Árboles que patinan, pero nunca patinan
y por eso con él van patinando…
El hijo que me esperaba aquí en la tierra,
antes de yo nacer, con estos árboles.
El hijo que atravesó la sangre de los míos,
veloz en su carrera hasta alcanzarme.
Allá viene, allá va, de un sitio a otro,
con sus verdes amigos de la mano,
juntos vuelven, se alejan, se aproximan,
hasta el último pliegue de la luz,
hasta que cae la noche y se dispersan
y el tiempo todo se nos vuelve espacio.

Alta noche

a Adolfo Castañón

Ya la alta noche cae sobre mi lámpara
desde el silencio redondo de la tierra.
Vibra un sordo aletear y no es de insectos:
alrededor del halo que me alumbra
miro llevar revoloteantes letras,
vocales, consonantes, puntos, cifras,
un alfabeto y su ávida colmena,
formas que vuelan solas o en diptongos
y sedientas de luz baten las alas…

Hacia el insomne foco aquí a mi lado
confluye el curso de los nocturnos vuelos
y en redor se afanan y persisten
vueltos fosforescentes chispas de oro,
asteroides vestidos de luciérnagas,
aquí y allá girando, gravitando,
hasta caer, hasta quemarse en vida, en muerte,
como si en cada signo palpitara el soplo
de un Verbo nuevo que tarda en revelarse.

Final de lluvia

Ya ennegrecen los árboles
sus ramas y sus flores
al fin del aguacero.

En la terraza del Café
una sombra amontona las sillas
donde rondan amores bisiestos.

Las últimas gotas en las hojas
lavan las plumas del tordo
que ya por hoy no quiere vuelo.

Pasan parejas con paraguas.
Pasan paraguas sin parejas.

El rezagado

Por estas calles ya pasó mi entierro
con sus patéticos discursos.
Liviano me llevaban
entre parientes desconocidos.

Una mujer al paso del cortejo
se detuvo a mirarlo
con insinuante azoramiento.
Supe después que era una sombra,
llevaba siglos bajo tierra.

Arriba, monologantes nubes,
acaso un lento avión en vuelo;
abajo, toses, ademanes
y lugares comunes.

Iba dormido e indeciso
en el último viaje.
Era mi despedida de este mundo,
la primera vez que me moría.

Hacia el fin de milenio,
de pronto quedé fuera de grupo,
rezagado, contemplando los árboles.
El entierro, sin mí, prosiguió rumbo
por las penumbras suburbiales.
Lo voy siguiendo ahora desde lejos,
al paso de los años.

De *Papiros amorosos*, 2002.

El naufragio

El naufragio de un cuerpo en otro cuerpo
cuando en su noche, de pronto, se va a pique…
Las burbujas que suben desde el fondo
hasta el bordado pliegue de las sábanas.
Negros abrazos y gritos en la sombra
para morir uno en el otro,
hasta borrarse dentro de lo oscuro
sin que el rencor se adueñe de esta muerte.
Los enlazados cuerpos que zozobran
bajo una misma tormenta solitaria,
la lucha contra el tiempo ya sin tiempo,
palpando lo infinito aquí tan cerca,
el deseo que devora con sus fauces,
la luna que consuela y ya no basta.
El naufragio final contra la noche,
sin más allá del agua, sino el agua,
sin otro paraíso ni otro infierno
que el fugaz epitafio de la espuma
y la carne que muere en otra carne.

Papiro pronominal

Se tendieron desnudos, semiabsortos,
en un hotel de los suburbios.
Verde era el arco de la luz que el día
iba filtrando en la ventana. Y verde el viento
con filo de cuchillo sobre las leves sábanas.
Ese jadeo ajeno ante lo íngrimo
de no saber por qué se nace
ni por qué se desea,
brotaba allí de un fuelle unánime
entre ambos cuerpos… Ella era joven
más que su tenue sombra.
Y yo a su lado, atónito,
en el tiempo sin tiempo de mi carne,
mucho más amoroso que la lumbre
de este incierto recuerdo.
Éramos jóvenes
como cuando uno mismo no lo sabe.
De allí y de todo ambos partimos,
partimos y partieron
ellos, nosotros, cerca, es decir, lejos…
¿Cuál era la canción de moda entonces?
Ya no sé si la oímos, si la oyeron.
El tiempo va añadiendo tanto olvido
que deja en anacrónico tumulto
el mismo fuelle con ansia y menos cuerpo,
el mismo cuerpo con noche y menos sangre,
la misma sangre dando vueltas a la tierra
y estos pobres pronombres que se alternan
entre restos de voces no apagadas
y hasta un golpe de mar donde no hay agua.

Otra amapola

Dentro de tu cuerpo, debajo de sus pétalos,
huidizo, esquivo hasta en la sombra,
hay otro cuerpo que amo.
Otra amapola que abre su perfume
en la red de tus venas, con tus voces
y las palabras de más aire.

Otro cuerpo que ocultas en tu noche
con su luna sonámbula
de senos crecientes y menguantes.
Sólo yo sé escucharlo en sus susurros,
al fondo de su ávida corola.
Sólo yo puedo seguirlo entre sus pasos,
palpando a ciegas el tacto de su eclipse
cuando duerme detrás de tus pestañas.

Es tuyo y mío y de la niebla
que lo lleva y lo trae de un tiempo a otro,
la amarga niebla que a veces me lo entrega
o lo esconde en tu carne.

De *Fábula del escriba*. **2006.**

Autorretrato dormido

a Elkin Restrepo

En sus poemas nunca falta un gallo,
cuyos gritos oscuros, casi ausentes,
resuenan en el fondo de alguna madrugada.
Duerme dormido allí en el pozo de sí mismo
donde entreteje sus imágenes.
Y sueña con mujeres, sus cuerpos y sus pétalos,
y con el tiempo avaro que ajaba sus corolas
al alcanzarlas... Bellas mujeres
que amó y nunca lo amaron.

Yo velo aquí a su lado sin ser dos ni ser uno,
sin ser él mismo ni otro diferente,
sino la media sombra de su sueño
entre pasos sonámbulos... Y quizás a esta hora
ni la luna comprenda de qué hablo.

Duerme con la venta abierta
que da al mar incansable y a la noche.
Hay un cercano espejo donde se ven las alas
de pájaros que pasan. Y el horizonte inmenso
que parte el mundo con un cuchillo largo.
Yo velo aún, aunque he de irme con los pájaros
y él queda aquí durmiéndose dormido,
o está tal vez y vuelve luego
de no se sabe dónde, en algún barco...

Tordo de vuelta

¿De dónde llegas, tordo, y con qué alas
a buscarme en qué casa? ¿De dónde y con qué canto
regresas al silencio de esta tarde?
Nada de dar un salto entre dos siglos, dos milenios,
nada de vernos jóvenes
con el eco de los gorjeos
que interpusiste ante mis pasos...

¿De dónde llegas a esta hora,
de dónde no cantas lo que sólo yo escucho
en éste que es también aquel instante...?

Tal vez el vuelo más firme aquí en la tierra
sea el vuelo sin vuelo ni tordo ni canto,
pero contigo dentro,
contigo cantando en esta misma tarde,
con los ecos del trino que aún estoy oyendo
aquí a mi lado cuando te ofrezco estas migas
del pan que hicieron las manos de mi padre.

Tordo de plumas intactas pero extintas,
tordo sin sombra a quien ninguno escucha,
aunque muy claro yo siga escuchándote,
aquí está la alegría de nacer y volar en la tierra,
aquí eres tú el que escribe, llevándome la mano,
y yo soy el que vuela sobre los cielos de este mundo
hasta donde me eleven tus alas y tus cantos.

En el paraíso

Cuando fui serpiente,
cuando era liviano mi verde veneno,
a hurtadillas, reptando, llegué al paraíso.
Y al macho empujé hacia la hembra,
hasta unir sus cuerpos, sus nombres, sus noches
en un solo bulto de música táctil.

Con lumbre irisada del viejo deseo
—luz de pavos reales—
fui atando en silencio sus cuerpos,
piernas en las piernas, labios en los labios,
brazos en los brazos…
Y yo su serpiente, su nudo, su abismo,
entre hierbas suaves y paradisiales.

Tendidos, sedientos, un cuerpo en el otro
y ambos enlazados,
sin sentir en torno mi sombra huidiza,
mi veneno bífido que los envolvía y los extasiaba,
mezclando su sangre, sus bocas, sus vidas
en un solo cielo de noche en la tierra,
con estos anillos que me dio Saturno
los enamoraba y los envolvía en la maravilla
de tanto milagro.

Pavana

a Gustavo Guerrero

Pavana para mi vida aquí en la tierra,
en esta tierra que no atormenta con la muerte,
sino con la belleza.
Pavana que celebra cada instante y su prodigio,
cuando nace una gota de verde en la rama del junco
y otra gota de luz en el pico del pájaro,
aquí y allá y en todas parte, al unísono.

Pavana para el mundo que se abre en su milagro,
el antiguo milagro que siempre nos sorprende,
éste que me habita aquí donde me encuentro,
el que trae a mis venas sus coros de música
y corre con el agua y rié entre las piedras.

Pavana para el sapo que llega aquí a mi lado,
croando tan ronco a orillas del paisaje.
El mistagogo de las ciénagas
con sus ojos ya viejos, llenos de tanta noche,
y la torpeza fláccida en la carne,
siempre a la espera en la densa penumbra
hasta que la luna se encienda en el agua.
Sea también para él esta pavana
cuando viene a croar por mis días en la tierra,
en esta tierra que no atormenta con la muerte,
sino con la belleza.

Pavana de Lisboa

a Alejandro Rossi

El Tajo al fondo, azul e inmenso,
mudando a cada instante de horizontes.
El Tajo, casi mar, casi recuerdo,
según la luz que ondule sobre el agua.
Y a bordo, en cualquiera de sus barcos,
va o viene todavía para llevarlo al África
la parte de mi vida más errante.

Desde el castillo de San Jorge,
en la colina de almenas medievales,
hace ahora más siglos que memorias,
me vi una vez muy lejos de este mundo,
a muchas leguas de mi vida,
en una Lisboa de otra galaxia,
idéntica a sí misma, pero nómada,
con el sólido grito de sus piedras
que gravitaba en un ocaso blanco...

Esta misma Lisboa conmigo a la intemperie,
rodeada de calles en declive
y el humo etéreo de sus barcos;
esta misma Lisboa, pero un Tajo distinto,
incapaz de arrancarnos lo que amamos
para llevarlo a África.
Un Tajo que siempre vuelve de retorno
y nos espera entre uno y otro muelle
y nunca parte.

Pavana del adiós a Juan

Se va, se fue la tierra a sus remotos mundos
y Juan va dentro.
Aquí, junto a nosotros, por un instante se detuvo
—casi sin detenerse—
y abrió de pronto un hueco, un pozo, una ranura,
la escotilla de alguno de sus flancos,
una puerta sin puerta
donde apenas si cabe la noche de un hombre,
la noche y su memoria,
y Juan entró en silencio con sus palabras de oro,
sigiloso, soñando…
Luego, en el fondo de nosotros,
se oyó cantar un pájaro,
en la rama del árbol que cada cual era allí mismo
plantado sobre el aire.

Cuando la puerta cerró definitiva
ya la tierra volaba en otra espacio,
cada vez más veloz hacia su rumbos siderales,
ella y la corola de luz que la circunda,
la que vino a posarse sin posarse,
la misma que gravita errante allá a lo lejos,
circuida por la música que crece ahora entre sus giros
y Juan va dentro

Allá, por fin, se ve la tierra

Allá, por fin, se ve la tierra,
allá a lo lejos, de vuelta en vuelta.
No sé por qué —después de tanto— sigue girando,
nadie lo sabe.
Allá, por fin, se ve, se escucha
en el vuelo sin sombra de sus pájaros.
Ese olor acre, de hierbas en el viento,
de volantes y cósmicas materias,
sólo lo exhala su paisaje.
Es parte de lo térreo y lo postérreo.

Allá, por fin, la veo, la sigo viendo
delante de mis ojos extasiados.
Es casi azul y está girando siempre
sobre los aires.
No sé si he muerto en ella y vuelvo ahora,
no sé si en este instante nazco,
nadie lo sabe.
Se ve allá lejos, a mil millones de años,
y aquí cerca, a mi lado.
Y yo estoy vivo o muerto, ya no importa,
pero sigo en sus brazos,
escuchando la voz con que me arrulla,
los infinitos sones familiares,
muy lejos y muy cerca, en un tiempo sin tiempo,
serenísima Madre.

El duende

a Chari y Francisco José Cruz

En esta misma calle, pero antes,
a bordo de mis veinte,
de noche en noche, con tabaco y lámpara,
escribía poemas.

Alrededor la multitud dormida
soñaba con dinero
y alguna que otra estatua recosía
el azul de su sombra.

Nunca supe qué duende a mis espaldas
–volátil e insistente–,
fijos los ojos me seguía
frase por frase y letra a letra.

No, no era aquel azul casi corpóreo
arrancado del mármol,
ni mi ángel de la guarda anochecido
y en ardua vela,

ni tampoco un espectro hamletiano,
veraz hasta el misterio,
ni ninguna presencia subitánea
de aquella época.

Nada de nada ni de nadie,
sino yo mismo, yo mismísimo.
Pero no aquél de entonces: —este
que cifra ya sesenta,
—éste era el duende…

El que aquí vuelve buscándome de joven,
en esta misma calle, a medianoche,
y me llama
y no es sueño.

Fábula del escriba

Que no se valga la araña de mi mano
y permanezca sola en su silencio
tejiendo su tela solitaria.
Conozco demasiado sus vocales,
—las ocho vocales de sus patas,
cuando cierra mis dedos desde lejos
y empuña aquí sobre la mesa
su lápiz.

Que no escriba por mí desde otro mundo
ni con mi insomnio hile la urdimbre
de su cábala.
¡Hay ya tanto misterio aquí en la tierra,
tantos arpegios en busca de algún arpa!
En fin, que no disponga de mis letras
con su astucia de geómetra
para cifrar sus jeroglíficos,
ya basta.

Y tú, pequeña abeja que, de pronto,
llegas en pos del polen alfabético,
recoge aquí cuanto estos signos puedan darte,
pero elude las voces de entrelíneas,
las mentiras del mundo
y sus cantos arácnidos…
Oh, sor amiga, acuérdate de Ulises,
hay sirenas que cantan por el tacto.

Pájaros sin pájaros

No, por supuesto, pájaros novicios
de canto incierto, desigual o falso.
—Otros sonidos y otras alas.
Hablo de todo Schubert entre vuelos errantes,
del rapto oído en un gorjeo
que suba a más
octava por octava.
Hablo de pájaros sin yo, sin ningún pico,
celestes y sin patas,
pájaros que sean tan sólo música
en el ascenso más alto de los aires.
No, por supuesto, pájaros tenores,
gordos, falsarios, de pesadas plumas,
sino flechas que se desprendan de alguna partitura
y al cielo suban, o más allá, sin pausa,
arrebatando el corazón de quien escuche
y agradecido calle…
—Deben creerme. Hablo de sones puros,
de pájaros sin pájaros.

Atención a la vida

Atención a la vida,
a lo que dice en esta rama aparte,
indescifrable en apariencia,
sin embargo tan útil a los hombres
y a los pájaros.

Más perspicacia ante su tránsito
pues la vida no duerme;
quien mueve la mano bajo la lámpara
sabe que es tinta suya cada letra.

No olvidemos las nubes
donde vagan sus duendes disolutos,
ni sus errantes antinomias
cuando parece veloz y va despacio.

Sigámosla en la voz del sapo ronco,
el tatágata de la acequia,
que tanto charla acerca de la lluvia,
pero no confundirse:
–se refiere a las piedras.

Atención a su sangre, a los colores
que ella opone a la muerte,
y a la poción que instila en nuestras venas
para que nadie advierta nunca
que aquí mismo nos trajo hace ya tiempo.

Pavana para una dama egipcia

Yo sé que un día aquí sobre la tierra
no estaré nunca más. Habré partido
como los viejos árboles del bosque
cuando los llama el viento. Y esto que escribo
no me lo dicta apenas una idea
pues ya se ha hecho sangre entre mis venas.

También sin meditar suelen los árboles
tener claro su fin. Como toda materia
guarda memoria de su nada póstuma.
No es preciso pensar para decirse
–cada cual a sí mismo– adiós por dentro.
Con ver las hojas en otoño basta;
con ver la tierra allá a lo lejos, roja,
flotando en el abismo, sin nosotros,
se aprende casi todo...

Yo sé que un día con tus egipcios ojos
me buscarás sin verme aquí en la tierra,
y no estaré ya más.
Y no es la mente quien me lo dice ahora,
sino en tu cuerpo donde puedo leerlo;
aquí en tus brazos, tus senos, tu perfume,
porque lo eterno vive de lo efímero
como en nosotros el dios que nos custodia
con tanto enigma en su perfil de pájaro
y su vuelo que siempre está a la puerta.

2. Prosas y poemas de los poetas heterónimos

De *El hacha de seda*, 1995

Tomás Linden y los *Sonetos del hacha*

La casualidad, la más benévola máscara del destino, trajo a mis manos este libro. No ha muchos meses, cuando me ocupaba en las obras de los famosos *colígrafos*, la "infame turba" de discípulos y contertulios de Blas Coll, de nuevo me daba a rastrear en revistas y periódicos algún indicio poético del renombrado Eduardo Polo, a quien alguien llegó a apodar "el príncipe de los poetas de Puerto Malo". Absorto me entretenía la búsqueda cuando di con un elogioso comentario del mismo Polo acerca de los sonetos de Tomás Linden. El elogio atrajo mi curiosidad, y mi curiosidad la perseverancia. No fue fácil reunir esta treintena de sonetos que hoy presento al lector bajo el título de *El hacha de seda*, título que, por cierto, figura junto con otros en los borradores de Linden. Y no lo fue porque la limitada publicación de estas composiciones aparece en revistas casi siempre inhallables, amén de que sus manuscritos están llenos de enmiendas y anotaciones a veces escritas directamente en sueco, las cuales, si bien esclarecen por momentos algún matiz del texto, las más de las veces sólo confunden o resultan ilegibles. Así y todo, pese a no ser ésta sino una breve porción de sus sonetos, justifica a mis ojos el perspicaz respaldo del nada complaciente juicio de Polo. De este último, en cambio, hasta hoy apenas si he recopilado diversas recensiones polémicas, una que otra anécdota de su genio y su ironía, pero ninguno de sus poemas, a no ser la cartilla de rimas infantiles escrita para los niños de Puerto Malo, la misma que, con el sugestivo título de *Chamario*, tuvo el privilegio de ser impresa por Blas Coll en su tipografía. Por lo demás, según fiables indicios, Polo abandonó la poesía por el ajedrez y la arqueología marina. Gracias a

él, sin embargo, vine a enterarme de los sonetos de Linden, "el sueco de Patanemo".

Tomás Linden Torres nació el 29 de abril de 1935 en Puerto Cabello. Era hijo del ingeniero Gunnar Linden, que había llegado a Venezuela contratado para asesorar ciertos proyectos de ingeniería eléctrica. La refinería de petróleo que iba a crearse por entonces en Choroní y que a la postre fue a dar a Curazao por designios de los consejeros del Gobierno, estuvo en el inicio del contrato del doctor Linden. Amistado con el clima y la estridente música de las Antillas, Gunnar se enamoró en Puerto Cabello de Ana Torres, una bella maestra oriunda de una aldea vecina, como varias décadas antes se había enamorado allí también de una linda porteña el joven marinero polaco que después se daría a conocer bajo el nombre de Joseph Conrad. Pero Gunnar no era marinero, ni soñador ni novelista, sino pragmático, agnóstico y parrandero, de modo que al poco tiempo casó con Ana en la cálida ciudad portuaria. Tomás Linden, nuestro poeta, fue el unigénito del matrimonio de Gunnar y Ana, cuya unión vino a disolverse tres años más tarde al morir la hermosa maestra. Con su pequeño huérfano a cuestas y la partitura de *Tu partida*, la inolvidable canción del músico porteño Augusto Brandt, regresó a Upsala el ingeniero viudo, y allí hizo sus estudios Tomás hasta recibirse de arquitecto en la vieja ciudad donde residía su familia paterna. Años más tarde, convertido en defensor de una arquitectura "tan leve como el cuerpo de un pájaro", fruto de una labor concebida bajo proyecciones místicas, Linden se unió al grupo de poetas seguidores del gran Ekelöf. Contaba ya con dos libros de poemas publicados en Estocolmo cuando decidió partir en busca de la tierra y la lengua de los Torres, sus humildes parientes de la bahía de Golfo Triste. En el *Album de primeros versos* que Tomás escribió recién llegado a Patanemo, la aldea donde se radicó a

su venida, manifiesta una entonación amable pero un tanto extraña al castellano o a la variante del castellano que se habla en estos soleados lugares. Debió de ser por entonces cuando atajó un reparo crítico de uno de los *colígrafos* amigos con esta frase que pertenece al anecdotario de Puerto Malo: "Yo escribo el español con dieciocho vocales en la cabeza". Y tal vez haya sido la necesidad de una mayor justeza formal para vérselas con nuestro idioma lo que pudo haber fomentado su afición al soneto, el inmortal invento del siciliano Giacomo da Lentini.

Creo que la presente colección proporciona una muestra de los hallazgos de Linden en este campo, tanto como de la destreza alcanzada al cabo de pocos años. He tomado de uno de sus versos –y, como antes dije, de uno de sus cuadernos– el título con que aparece este breve volumen. Con sus palabras queda nombrado el primordial asunto que desvela la imaginación de Linden: *el hacha de seda*, el tiempo como silenciosa e infinita dimensión devoradora de todo. El enigma del tiempo es el motivo que mueve la pluma de nuestro poeta, al punto que los variados temas de sus sonetos sólo parecen hilvanarle pretextos para retomar una y otra vez desde nuevas instancias líricas sus cavilaciones.

A propósito del tiempo, "el padre volador", como lo llama el famoso poeta Juan de Tassis, uno de sus autores predilectos, encontramos algunas entradas en el *Dietario* del bardo del hacha, suficientes para probarnos que el problema muy hondamente le concernía. El 29 de marzo de 1959 anota allí: "Esta tarde, acodado en el puente del barco que me llevaba a Trinidad, tuve la intuición de que, aparte del lineal y cotidiano, varias otras direcciones del tiempo gravitan en torno a nuestra conciencia, sin que tal multiplicidad resulte fácil de discernirse. Una arcaica y muy arraigada costumbre nos lleva a concebirlo según la percepción

que cristaliza en la gramática bajo las formas de pasado, presente y futuro, y que en esas tres direcciones nos parcela la mente. No siempre se repara en la sagaz observación de San Agustín, para quien sólo existe presente de pasado, presente de futuro y presente de presente".

La estructura del soneto va a servir de molde idóneo a su angustioso registro de las horas. Quizá Linden llegó a representarse el dominio de esta difícil forma poética como el mayor homenaje a la lengua que por primera vez oyó en la tierra, el eco náufrago de las palabras que, como buzo de sí mismo, después de muchos años vino a sacar a la luz. O para decirlo con el autorizado juicio de Polo, según el comentario mencionado al principio: "Frente a la extenuación de lo dionisíaco, propiciada con cierto manido frenesí en este siglo, Linden halló en nuestra solar claridad la rectificadora sorpresa de la forma apolínea. Volvemos, pues, a la sabia observación del viejo Coll, para quien el sol era perfectamente clásico".

Hay que decir, además, que en no pocos sonetos de Linden se advierte el deseo de trascender el formal esquematismo en busca de algún personal e irrepetible acierto, es decir, se ambiciona el repentino destello que las palabras puedan alcanzar por sí solas, con independencia de quien las escribe. Claro está que ambicionarlo no es conquistarlo, pero como ocasional prologuista me limito a constatar este deseo, reservándole al lector, según su inapelable parecer, la verificación de sus eventuales méritos.

En una época en que el soneto, ya abandonado por los poetas, con frecuencia apenas albergaba hueros silogismos plagados de ripios o de predecibles efectos, el sueco Linden, un recién venido a nuestra tradición literaria, placenteramente supo remontarse a la gracia verbal de Lope o de Medrano, con la natural falta de prejuicio de quien en sus poemarios publicados en Suecia ya había pagado su

tributo a la vanguardia. Si sus iniciales poemas muestran todavía algún candoroso titubeo, va a ser en sus sonetos donde se dé por entero, sin procurar defensa alguna para la voz que nos habla. Cabría explicar asimismo esta predilección formal por el atractivo que ofrecen las posibilidades de la rima en castellano, sobre todo si se compara con la exigüidad que el idioma sueco manifiesta en igual campo, una observación, por lo demás, que debemos al maestro Ekelöf. Se diría que a la experiencia legítima de la que se vale para construir cada composición, nuestra lengua le aporta la antigüedad de sus ritmos y sus palabras, por lo que cabe afirmar que, más que llegado a reaprender nuestro idioma, lo ha despertado dentro de sí.

En la única fotografía que conservaba en su estudio aparece Linden a bordo de un carguero noruego junto a un hombre de talante obstinado que, tal como él, mira en alta mar hacia un punto indefinido. Calmos, descontraídos, con barbas de varios días, ambos trasmiten en la foto la impresión de quienes tal vez en otra vida ya se dijeron todo acerca de sí mismos y ahora no requieren ni una sola palabra para entenderse. Al dorso de la fotografía están escritas en sueco estas palabras: "Dos metales existen que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro ni la plata, ni cosa que se les parezca. Sólo sé que existen". Y finalmente, en el borde inferior, se lee esta otra línea escrita en español: "Cerca de la isla Porto Santo, con Maqroll el Gaviero, baquiano de los mares del mundo".

Cinco sonetos de Tomás Linden

Medianoche

Señor, es medianoche en mi postigo,
está a mi lado un cuerpo de mujer
que en la sombra custodia su placer.
No sé si soy su amigo o su enemigo.

Con tanta oscuridad aún no consigo
ver en sus ojos lo que quiero ver;
quizá la luna comenzó a crecer,
pero ya no me sirve de testigo.

Entre mis brazos el temblor desnudo
del cuerpo de mi amante espera el día
y el café negro del amanecer.

Señor, ya cantó el gallo lo que pudo…
¡Quién sabe de este amor qué te diría,
antes que se volviera a adormecer!

Setiembre

Ya está el viejo setiembre ante la puerta,
pidiéndonos las hojas que han caído,
con su morral de andante distraído,
el alma vaga y la pisada cierta.

Ya trae el corno de su voz alerta
un pregón otoñal a cada oído,
que según la distancia de su ruido
más temprano o más tarde nos despierta.

Hojas está pidiendo a la arboleda
y a los hombres las horas sin lamento
donde el tiempo afiló su hacha de seda.

A setiembre le basta, como al viento,
lo que cae, lo que parte, lo que rueda,
nada más busca para andar contento.

El ausente

Como si aquí yo mismo no estuviera
y esta luz otoñal, color de vino,
con su errante hojarasca en el camino,
pese a tanto esplendor, nadie la viera.

...De pronto un fruto de oro que cayera;
un pájaro embriagado con su trino;
mi recuerdo llegando repentino
a una mujer que no me conociera.

Así será, tal vez, irme del mundo,
lejos, quién sabe dónde y que no quede
ni siquiera la huella de mi sombra.

Sólo el eco del viento vagabundo,
arrebatando al paso lo que puede,
cuyo rumor quién sabe si me nombra.

El retrato

Soy éste que está aquí, veinte años antes,
a la luz objetiva del retrato,
aunque el tiempo con pérfido arrebato
en polvo haya trocado esos instantes.

Al fondo de los ojos anhelantes
arde la pena de quien hizo un trato
con el destino, y tras el desacato
se duele de sus hados inconstantes.

Soy éste y tantos otros que en mi sueño
vagan, se acercan y desaparecen,
según el mes, el año, el cada día.

En mí tienen su espejo, no su dueño,
en mí secretamente resplandecen
con sus mil rostros de melancolía.

Cuerpo absoluto

Cuerpo donde Dios quiso detenerse
con tanta devoción de su maestría,
como un orfebre absorto noche y día
en su magia sumido hasta dolerse.

Senos, brazos, cabellos que al moverse
mueven la clara luz que el sol envía;
ojos adonde sube una alegría
que nunca antes se viera ni ha de verse.

Milagro caricioso a quien lo mira,
jardín interminable a quien suspira,
como otra tierra no tendrá ni tuvo.

Yo suspiré de eternidad al verte,
cuerpo paradisial contra la muerte,
cuerpo donde Dios tanto se detuvo.

Cinco coligramas de *La caza del relámpago* por Lino Cervantes

Lo más difícil es quebrar una palabra en dos.
A veces los fragmentos siguen viviendo
con vida frenética, feroz, monosilábica.
OCTAVIO PAZ

En las transcripciones que he publicado de *El cuaderno de Blas Coll* hice ocasional mención de Lino Cervantes, sin duda el más consecuente de los discípulos que tuvo el viejo tipógrafo. No en vano entre el grupo de aprendices o contertulios que frecuentaban su taller, los famosos *colígrafos* como a la postre son conocidos, a Lino Cervantes se le tenía por el Parsifal de Puerto Malo, el único en todo caso que fundó su tentativa creadora a partir de las extravagantes divagaciones de su singular maestro. Las obras que se conservan de los otros escritores, concurrentes asiduos en distintas épocas de su tipografía, se apartan por completo de la rara heterodoxia que caracteriza sus elucubraciones lingüísticas.

Cervantes puso significativamente por título al conjunto de sus textos *La caza del relámpago*, un nombre que define con bastante aproximación el sentido de su búsqueda lírica. En efecto, el anhelo de dar caza a un relámpago parece traducir el secreto deseo de alcanzar la lumbre que despide una palabra antes de convertirse en silencio puro. Se trata, claro está, de una tentativa imposible como todas las que, según su parecer, han de interesar a los poetas. En cuanto a la tradicional combinación del canto y el cuento, cualquiera fuese el resultado que se pudiese conseguir con ello, se le antojaba a nuestro poeta cháchara vana.

No es difícil percibir en su colección de coligramas, además del tributo rendido al maestro con el nombre mismo de sus composiciones, el influjo de cierta poesía

hermética que se afilia a la tradición alquímica del verbo, entre cuyos ilustres exponentes se cuentan Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. De este último, por cierto, toma Cervantes la convicción de que el primer verso llega siempre, cuando llega, como una dádiva de los dioses, y corresponde por tanto al poeta trabajar arduamente hasta que todo lo demás cobra forma definitiva. A partir de tal aserto fundamentó nuestro autor lo esencial de su procedimiento, pero con una modificación importante, pues una vez que se hace de su primera frase lírica la somete a una reducción progresiva, y lejos de añadir una sola sílaba se empeña en acortar las existentes mediante el empleo de la síncopa, procurando la desnudez y el despojo verbal más ceñido posible. Cada nueva línea resulta así filtrada por un tamiz que a medida que se afina va eliminando la parte prescindible, hasta alcanzar el nódulo central en torno al cual se aglutina el resto de los sonidos. Se diría, pues, que se abstiene de añadir la más mínima letra al verso recibido de los dioses, antes al contrario, toma sus palabras como una suerte de fórmula críptica cuyo núcleo procura desentrañar a toda costa. El subtítulo puesto por el autor al conjunto de la serie, "Persecución del silencio sagrado", resulta bastante ilustrativo al respecto. Por otra parte, la presencia de Mallarmé se hace sentir en el manifiesto culto de un mundo puro, donde la noción de temporalidad no tiene vigencia alguna. Sobre todo el Mallarmé que en *Igitur*, si célebre heterónimo hegeliano, sueña la conquista del absoluto como una "locura útil", va a dejar huella en la empresa que toma para sí nuestro autor.

Los coligramas de Cervantes, al concretarse en líneas de reducción de fonemas, consiguen proponernos en las diversas fases del texto infrecuentes combinaciones sonoras. La frase inicial va a ser sometida a una poda escalonada, a cortes que ponen de manifiesto diversas formas

de sonidos jamás empleados, los cuales obviamente no se logran advertir en el poema que responde a la estructura más o menos tradicional. Es verdad que un idéntico procedimiento podría de igual modo ser aplicado a no importa qué frase. Lo distintivo de Cervantes radica, sin embargo, en que el verso elegido para componer un coligrama resulta a menudo tan sugestivo a la memoria que bien podría publicarse solo, con prescindencia de la singular práctica reductora. En tal caso, sin embargo, ya no se trataría de un coligrama propiamente, sino de un verso autónomo y aislado. En fin, el sentido que dio siempre a su búsqueda, para decirlo con sus propias palabras, se concretó en la ambición de limpiar los confusos ecos del trueno para darle caza alguna vez al fugitivo relámpago.

Conviene advertir, por lo demás, que la composición del coligrama nada tiene que ver con la del caligrama, su muy conocido parónimo, ya que nunca entró en los cálculos de Lino Cervantes hacer ningún dibujo que pudiese reconocerse a través de las distribuciones de las letras en la página, tal como lo intentaron Apollinaire y tantos otros autores, antes o después de éste, en su deseo de rivalizar con el dibujo. Pese a su cabal admiración por el célebre autor de *Alcools*, Cervantes desestimaba la interferencia visual como recurso predominante, al igual que los arbitrarios espacialismos que han desembocado en la llamada poesía concreta. De esta última difiere su obra en que, como hemos dicho, su intento parte siempre de una frase más o menos melódica, cuyas letras no se propone combinar en procura de goce visual alguno, sino que seductoramente emprende la purificación de los sonidos hasta devolverlos al silencio del cual proceden. Así pues, su propósito no apunta al halago de la vista, sino que tiene siempre en mientes el oído del lector. Cervantes bien sabía que la poesía precedió a la invención de la escritura y de hecho está llamada a sobrevivirla.

Tras el hallazgo del verso que sirve de base a su composición, todo su arte se resume en una extraña combinación de sonidos mediante el sutil empleo de la síncopa. El verso original, que es realmente un *verso dado*, podemos atribuirlo a la imaginación y el sentimiento, si bien para su conversión en coligrama depende enteramente de la construcción verbal, es decir, de indagaciones fonéticas que muchas veces parecen contagiarse de un habla delirante. Su coligrama, por tanto, viene a ser tributario de la tendencia constructivista que se manifiesta en buena parte del arte del siglo XX, en cuya base se encuentra el famoso ensayo "The Philosophy of Composition", de Edgar Allan Poe, y la devota lectura que de ese texto hicieron los maestros del movimiento simbolista.

En la presente muestra he seleccionado una pequeña porción de su ingente composición coligráfica. No obstante la brevedad del conjunto escogido, creo que resulta suficiente para ilustrar esta rara propuesta artística que trata de prolongar en el ámbito lírico las ideas de Blas Coll, a la vez que concreta un impar homenaje a la vida y la obra del inolvidable tipógrafo de Puerto Malo. El lector de seguro ya habrá advertido la intención escrupulosamente neutra de este corto prefacio. El caso es que en vez de pronunciarme acerca del valor literario de sus textos, he preferido añadir al final del libro un breve epítome de opiniones suscitadas a raíz de la publicación de los coligramas, algunas de las cuales han sido extractadas de papeles privados que por primera vez se divulgan. No son muchas, es verdad, pero cubren una gama que va del franco rechazo a la adhesión decidida. Lo demás ha de ser obra del tiempo.

E.M.

I

De milagro en milagro abro y cierro los párpados
Magro en magro abierro párapos
Magren magro bierro parpos
Magren mabier parpos
Magrenma parpos
Magarpos
Marpos
Paur

II

Humano sol de pobres huesos amarillos
Humanol pobresos marillos
Humol presos millos
Mol pres millos
Molmillos
Millol
Llolmi
Llol

III

La eternidad tan lenta con sus horas de nieve
Lernidad lenta coras nieve
Lidad len cros nieve
Dalenta crosieve
Téntada crieve
Tentatieve
Tatieve
Tieve
Tief

IV

De mis naufragios traigo este río de la mano
Dis naufragos tagreste río dal mano
Dis naufragos tagrío dámano
Fragotorri dámano
Gotorri dano
Rigódano
Randi
Drian

V

Yo fui escrito en el aire por un dios sin lámpara
Yuscrito naire prun Dios sin lampra
Yuscrítere prun dios lámpar
Di cri tar lampa
Críter di lamp
Critampa
Triampi
Trian

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA OBRA DE LINO CERVANTES

El número de los necios -dice Salomón- es infinito. Las vías para desahogar la necedad no lo son menos. Creo que Cervantes, sin embargo, no llega fácilmente a la estulticia, como otros, sino que se detiene en reelaboraciones complicadas. Digamos que es de los que sudan para decir su necedad.

Mariano Soto (Revista *Timón,* nº 3, Puerto Malo 1960).

Más que en las raras invenciones de Blas Coll, con quien creemos que se le ha asociado en demasía, los *Coligramas* de Lino Cervantes muestran una evidente influencia de las personalísimas composiciones tipográficas de don Simón Rodríguez, influencia que hasta el presente no ha sido suficientemente analizada. Como ocurre con su ilustre predecesor, resulta difícil averiguar en el caso de Cervantes qué debe en definitiva su propuesta a la acuciosa inventiva y qué al rasgo anómalo de sus facultades.

Amelia de Rivas (*Arte y obra de los colígrafos*, Monografía inédita).

Por mi parte, debo decir que nunca me interesaron sus coligramas, ni siquiera como curiosidad. En cuanto a su autor, creo que más que de Blas Coll, parece haber sido discípulo del loro que éste tenía pues sus palabras no atinan a decir nada razonable.

Juan Navarro (Revista *La Piedra,* Nº 2, Puerto Malo, 1966).

A Lino hemos de tomarlo rigurosamente en serio si no queremos que el futuro nos contradiga antes de lo que imaginamos.

Eduardo Polo (Revista *Tajamar*, Nº 1, Puerto Malo 1967).

Quizá el hecho de haber sido el discípulo predilecto de Blas Coll, así como el lamentable percance de su muerte, ocurrida durante los sucesos suscitados por el alzamiento llamado 'El porteñazo', ha privilegiado entre los estudiosos la contribución de Cervantes por encima de los otros colígrafos.

Rafael Yépez (De un entrevista reproducida por la Revista *La piedra*, 1970).

Sus coligramas me parecieron un regalo ofrecido a los publicistas y demás profesionales de la mentira comercial, quienes sin duda van a aprovecharlos más temprano que tarde.

María Randazzo, *La Gaceta de Puerto Malo*, Nº 264, 1971).

En la revista *Nanacínder*, del Instituto Psiquiátrico de Bárbula, cuya publicación animaron los doctores José Solanes y Pedro Téllez Carrasco, leí algunos textos de pacientes allí recluidos que poco difieren de la técnica seguida por Cervantes en sus *Coligramas.*

Amelia de Rivas (Tesis citada).

En el tiempo en que publiqué aquella ácida nota sobre Lino en *Timón*, (se refiere al artículo al cual pertenece el primer fragmento de estos comentarios), yo me inclinaba demasiado al sarcasmo y la causticidad. Me apena considerar ahora cuánto pude herirlo; recuerdo que ni siquiera pese a mi diatriba dejó de saludarme. Yo leía mucho por entonces la revista SUR y me complacían los dardos irónicos de escritores como Carlos Mastronardi, aparte de la finura de su estilo. En mi página acerca de las composiciones de Lino traté pedestremente de imitarlo en detrimento de mi noble amigo. Hoy pienso que el único necio de los dos era yo.

Mariano Soto (Carta al compilador).

Se habla mucho de sus *Coligramas* y poco, casi nada, de sus otros poemas más abiertos y comunicativos. Debo confesar por mi parte que esos poemas influyeron en la composición de mi *Álbum de primeros versos*. En cuanto al par de coligramas que traduje al sueco, lo hice en momentos en que muchos lo combatían, es decir, por solidaridad con la obra de Lino.

Tomás Linden (Declaraciones dadas a *La Gaceta de Puerto Malo*, 1963).

Alguna vez Felipe Terrán me hizo escuchar un casete que registraba la grabación, por su autor, de un conjunto de coligramas. Fue aquella una experiencia imborrable, cuyo efecto en mi ánimo había previsto Felipe. La voz de Lino se metamorfoseaba en sonoridades inéditas, cuyos tonemas me hacían pensar en una lengua completamente extraña, y sin embargo era como si ya los hubiera escuchado en

alguna otra vida. La peculiaridad de su entonación conseguía que me acordara de cosas que en verdad no me habían ocurrido. Rememoro sobre todo la vibración autónoma de cada sílaba que parecía defender a cada nueva línea la validez de su criba, en un *crescendo* de intensidad irrepetible, ciertamente único. Navegábamos entonces cerca de Barbados y Felipe quiso acompañar la impresión que en mí advertía con unas copas de jerez amontillado.

Jorge Silvestre (El Yate de Felipe Terrán, diario *La Hora*, 1965).

Otra lectura posible de la obra de Lino Cervantes consiste en ver en sus coligramas cierta mofa de los experimentalismos acalorados que nos legaron los vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Desde esta óptica sus textos producen el efecto de una ironía perturbadora sobre mucho de cuanto nos rodea.

Rafael Yépez (Carta al compilador).

Su arte es desde todo punto inmoral, porque cede a la tentación diabólica del experimentalismo -se sabe que la fascinación de la vanguardia encubre el culto deliberado del mal-, y no nace de sufrimiento alguno. He allí el punto central de mi reproche para con sus invenciones. Sea o no cristiano, allá él con su conciencia, sólo me interesa en cuanto llego a leer aquello que identifico como iluminado por la llama del sufrimiento. En los escritos de Lino Cervantes no he logrado vislumbrar nada parecido.

Pbro. Juan Pablo Tiznado, circa 1960.

Cuanto llegó a escribirse en Puerto Malo, tanto por el viejo Coll como por todos nosotros, fue obra del inmodificable calor del lugar. Todo está, pues, más cerca de la termodinámica que de la literatura propiamente. En el caso de Lino, el efecto del calor salta a la vista.

Sergio Sandoval (Comentario reproducido por Amelia de Rivas en la monografía ya citada).

El viejo Coll lo llamaba *Lin,* que en rumano quiere decir lento; pero no era nada lento. Fue seminarista en Maracaibo, creo. Viajaba hacia Curazao cuando conoció en Puerto Malo a Blas Coll y decidió permanecer a su lado. El millonario Felipe Terrán, amigo y protector de los colígrafos, quiso llevarlo a Génova a estudiar música, pero apenas si dio dos cortos viajes en el famoso yate de Felipe. No quiso alejarse nunca de nuestra aldea hasta que tomó parte en los sucesos del Porteñazo, donde, como tanto se ha dicho, cazó su último relámpago.

Maria de Morales (Carta al compilador).

Es inquietante pensar cómo la poesía de los futuristas rusos, en particular la del primer Khlebrinov, tuvo en un lugar remoto del caribe venezolano, una réplica espontánea y por así decir instantánea en la obra malograda de Lino Cervantes, el amado discípulo de Blas Coll.

Vico Bautista Z. (Poeta yucateco de padre cubano y madre soviética, cuya opinión ha sido tomada de su colección de ensayos *La experiencia agridulce*).

De *Chamario*, 2004.

Prefacio[1]

En un pequeño pueblo de pescadores llamado Puerto Malo, un pueblo de pocas casas y muchos barcos, vivió a principios del siglo XX un viejo tipógrafo, de aspecto menudo y algo estrafalario, cuyo breve nombre era Blas Coll. Al igual que todas las casas que se encontraban en aquel pueblo, la suya tenía las paredes pintadas de blanco de cal cruda y azul añil. En esa misma casa quedaba también su tipografía. En ella, además de las escasas máquinas de su taller, podían verse algunos estantes con cachivaches y un grabado con la figura de Simón Rodríguez. Había también unos largos mesones llenos de libros y papeles, junto a los cuales se reunían los pocos empleados, así como los amigos y discípulos de Blas Coll, es decir, los famosos *colígrafos,* como después fueron conocidos.

Eduardo Polo, el autor de este libro, fue uno de los *colígrafos* más renombrados. Como casi todos los miembros de ese extraño grupo, era un escritor, un poeta notable, a quien sus amigos apodaban "el mago", debido a los ritmos y maravillosos efectos que lograba en sus poemas. Un buen día se alejó para siempre de Puerto Malo para dedicarse a la música y a la arqueología marina en otro lugar del Caribe. Sus amigos referían con pesar que antes de ausentarse destruyó todos sus escritos. Hay quienes aseguran, además, que tal como hizo una vez un antiguo poeta chino, arrojó al agua, desde un bote, los restos de sus cuadernos y recortes, y después afirmó satisfecho: –"ahora todos mis poemas están en el mar..."

[1] *Se reproduce el prefacio escrito por Eugenio Montejo para la primera edición de Chamario, libro de rimas para niños, Ediciones Ekaré, Caracas, 2004. Se incluyen así mismo tres rimas inéditas.*

De su celebrada obra, sin embargo, no todo se ha perdido, pues afortunadamente pudo salvarse esta colección de rimas para niños a la que puso el título de *Chamario.* Y si se salvó fue porque éste fue unos de los pocos libros que editó el viejo Blas Coll en su tipografía.

Eduardo Polo solía decir que en nuestra lengua, por desgracia, la creación destinada a los menores resulta menos importante que la que podemos leer en otras literaturas. "Todavía no comprendemos que escribir para los niños es algo perfectamente serio, escribió una vez en *La Gaceta de Puerto Malo*, que era el periódico del pueblo. En el mismo artículo aseguraba que cada una de estas rimas las había compuesto como un juguete verbal, tratando de reproducir el placer que encuentran los muchachos al cambiar y trastocar las formas de las palabras para producir nuevas combinaciones en las voces de todos los días.

Del mago de los *colígrafos* sólo vino a quedar, pues, este pequeño manojo de versos que él compuso como regalo para los hijos de los pescadores de aquella aldea. Se sabe, además, que también les puso música a algunas de sus rimas, pues muchas veces lo escucharon cantarlas acompañándose al piano.

La palabra Chamario, que Eduardo Polo usó como título de su libro, deriva de chamo, que es la forma como cariñosamente se llama al niño en Venezuela. En la época en que él escribió este libro, esa palabra todavía no figuraba en el *Diccionario de la Real Academia Española.* Felizmente ha sido incorporada hace pocos años. Del libro completo que fue impreso por el viejo Blas Coll, se reproduce aquí un conjunto significativo de sus composiciones.

Polo siempre tuvo fama de afortunado por la suerte que en todas partes lo acompañaba. Tal vez esta buena suerte contribuyó también a que la gente lo llamara mago. Creo que sigue teniendo mucha suerte todavía, y de ello da prueba esta edición ilustrada de su libro que amorosamente ha preparado Elena Iribarren. Durante años esta amiga de Polo revisó letra a letra y palabra a palabra cada una de sus rimas y dispuso la orquestación general de la obra. No menos puede decirse del riguroso trabajo de Arnal Ballester, el autor de las ilustraciones, un viejo amigo del mar y de los *colígrafos*. En nombre del mago de Puerto Malo me complace manifestarles nuestro agradecimiento infinito.

A lo largo de nuestra amada geografía, con una vivacidad tal vez mayor que en otras tierras, conviven varios millones de *chamitos*. Dondequiera que vamos nos salen al paso, como pájaros, con sus ojos despiertos y su natural inquietud ante el porvenir. También nosotros, los adultos de cualquier edad, llevamos de la mano al niño que fuimos, el que nos guarda el tesoro de la infancia, ese prodigio al que siempre tratamos de volver. Todas nuestras infancias, las de ellos y las de nosotros, dialogan frente al espejo del misterio. En la mágica cartilla de sus rimas quiso Eduardo Polo celebrar unas y otras, mediante juegos de lenguajes capaces de proponer a sus jóvenes lectores algunas líneas que los hagan soñar o sonreír. Vaya, pues, a los niños esta nueva edición de su *Chamario* con el deseo de que alguna de sus páginas consiga hacerles más felices las horas en estos días en que despunta un nuevo milenio.

E.M.

EL LORARCHIDUQUE

El loro lorarchiduque
(duque y conde, conde y duque),
con un peluquín peluque
estaba estrenando un fraque,
(triqui-troque, triqui-traque),
sin sufrir ningún achaque..

Pero el buen lorarchiduque
vestido con tal empaque
(basirraque y basirruque),
de pronto sufrió un ataque
y cayó de nuca y nuque
encima de un almanaque.

UNA NUEVA FLOR

Mari que te dicen posa,
guaca que te dicen maya,
¿quién ha sembrado una rosa
en la arena de la playa?

Agua que te llaman cero,
remo que te llaman lino,
¿quién corta en dos un lucero
para alumbrar su camino?

Terre que te gritan moto,
choco que te gritan late,
¿quién arma tanto alboroto
por un simple disparate?

Cala que te calabaza,
coli que te coliflor,
todo mundo está en la plaza
mirando una nueva flor.

EL CAIMÁN

Caimán, ¿qué sueña el caimán?
Sueña que hace tiempo no come ni pan.

¿Y el pan dormido en la harina?
Sueña con las plumas de alguna gallina.

¿Y la gallina tan flaca?
Sueña que hace el nido dentro de una hamaca.

¿Y la hamaca que está rota?
Sueña con el grito de alguna gaviota

¿Y la gaviota en el viento?
Sueña que la luna tiene pensamiento.

Y el pensamiento, ¿qué sueña?
Sueña que el espejo se alumbra con leña.

¿Y la leña del camino?
Sueña que su llama le importa un pepino.

Y a mí, ¿qué sueños me dan?
Tú sueñas con hambre y eres el caimán.

El *Añalejo*[2]

Bajo el nombre del *Añalejo* se conservó por mucho tiempo en la imprenta de Blas Coll un cuaderno de formato grande, parecido al que emplean los tenedores de libros, probablemente un ejemplar sobrante de alguna tirada numerada, que adquirió un significativo valor entre quienes frecuentaban el taller del viejo tipógrafo. Ocurre que el grueso volumen tuvo un atractivo destino pues, en vez de inutilizársele como sucede en la tipografía con las piezas excedentes o defectuosas, en él anotó Blas Coll de su puño y letra ciertas frases más o menos ingeniosas y algún tiempo después tanto él como casi todos los colígrafos, al azar del momento y en distintas ocasiones, se dieron a la contagiosa tarea de enriquecer las páginas del *Añalejo*.

Puede inferirse que colaboraron más de seis personas, a juzgar por las características grafológicas visibles en sus páginas. Constituyen en su mayoría meras ocurrencias, decires, sentencias, cuando no simples observaciones e ironías del momento. El nombre del volumen deriva de una palabra originalmente impresa en la carátula del referido cuaderno.

A continuación reproduzco una pequeña serie de estas apuntaciones, transcritas sin firma ni fecha, tal como aparecen copiadas, las cuales he extractado del conjunto. Vine a tener noticias del *Añalejo* gracias a la profesora Amelia de Rivas, estudiosa de la obra de los colígrafos, a quien pertenece el manuscrito original del cual he espigado la muestra que de seguidas se consigna.

- Agudeza, agudeza,
  mosca de mi mesa.

[2] *Se sigue la 4ª edición de El cuaderno de Blas Coll, Editorial de la Universidad de Antioquia, Medellín, 2005. Y se añaden algunos inéditos.*

- Algunos astros son venenosos.

- ¿Y qué es un río?
  —Un relámpago viejo, lento y meditativo.

- El misterio es una temperatura.

- Fado: el pregón de un número de lotería que no va a salir nunca.

- No te pierdas en el horóscopo de las cosas.

- Cuando muevo un peón en el tablero, a quien estoy defendiendo es a mi Rey.

- Borges, que estornudaba por escrito.

- La tierra no es redonda en todas partes de la misma manera.

- Las letras son de Dios, el alfabeto es nuestro.

- La luz, semen veloz de las estrellas.

- La extraña simetría de la calvicie.

- La sangre del azul también es roja.

- Grupos de fanáticos ateos, que se enfrentan a muerte porque el Dios que niegan unos es distinto del que niegan los otros.

- Perros que ladran sin convicción.

- La materia se origina por acumulación de culpa. Donde hay culpa, surge la materia. Sólo la nada está libre de culpa.
  " ¿ Por qué existe el ser y no más bien nada?"
  — Por la culpa. El pecado original es un pecado material.

- Hacía dieta para no recargar al Municipio con el coste de una estatua voluminosa.

- En la mujer hay algo siempre que la asemeja a una orquesta. No es prudente aproximársele sin una batuta.

- Los pensamientos crecen como las uñas, sólo que a mucha mayor velocidad.

- "Vine a cantarlo todo", murmuró el pajarito al salir de su cascarón.

- Nuestro nada saber que es tan humano...

- Pobres cigarras, no saben que somos sordos.

- Solía vivir al borde del superlativo.

- Las estatuas, como los pájaros, disputan con ardor sus territorios.

- De tanta música, al poeta le crecían las orejas.

- El sol es siempre nuevo bajo el sol.

- Alguna vez saldremos del alfabeto para emplear algo más sencillo, más simple y casi obvio que nos ha acompañado desde hace mucho tiempo –es un modo de decir– y que no lo hemos descubierto todavía.

- El buen caníbal se devora a sí mismo.

- El gallo canta por odio. Las notas de su grito las dictan sus espuelas.

- Ciertos relámpagos parecen exigirnos que nos pongamos corbata en su presencia.

- Pertenecía a esa clase de seres que no se atreven a estornudar sin partitura.

- En el Paraíso, ya Adán usaba pseudónimo.

- Libros que intercambian entre sí los escritores como ajedrecistas que convienen en el mutuo sacrificio de ciertas piezas.

- La creencia en un ser superior es un hecho musical. No es posible representarse ninguna forma de divinidad sino bajo claves de música.

- Un gallo ronco que se creía Walt Whitman.

- Flores que abren por un error de ortografía vegetal.

- Organillero cerebral con su máquina silogística atravesado en un portal.

- El turismo y sus altas columnas de granito.

- La publicidad es la religión del bufón.

- Cada hoja nace para un otoño distinto.

- Solía reconocerse como una criatura de Dios, pero una criatura apócrifa.

- Cuando viajes, trata de llevar el corazón puesto.

- Pertenecía a esa clase de suicidas que postergan indefinidamente su muerte por inconformidad con el estilo de su carta de despedida.

- La guerra de Troya sólo pudo ocurrir antes de la invención de la fotografía. En su mayoría, quienes peleaban por Helena no la habían visto nunca, peleaban por verla.

- Tenemos la tendencia a vernos en el recuerdo tal como creemos que Dios nos veía cuando vivimos el instante que evocamos.

- Una vez que hemos despertado aquí en la tierra tenemos la certeza de que todo, absolutamente todo, es posible.

- Tras de cada mujer va su serpiente.

- Muchas luces encandilan ahora nuestro mundo, pero la vela que alumbrará todo esto aún no está encendida.

- La belleza viaja a una velocidad demasiado fugaz sobre la tierra.

- La vida pasa ante nosotros con todos sus colores, pero sólo la recordamos en blanco y negro.

- Debe de haber momentos en que a Dios no le interese que crean en él.

- En estos trópicos la acción más radical y subversiva que se puede hacer consiste en escribir correctamente.

- La verdadera mujer de Lot es la aguja del reloj, que jamás puede volver los ojos para ver el camino por donde acaba de pasar.

- El viejo espejo de veloces párpados.

- No trates de enseñar al gato a pisar más fuerte.

- Solemos reconocer al instante a la mujer que hemos amado en otra vida.

- Se resignaba a que lo tomasen por ateo pues no le gustaba rezar en prosa.

- No estaba loco del todo porque odiaba mucho.

- Una Autobiografía es un medio excelente para hablar mal de sí mismo. Nadie debería desaprovecharlo.

- De nadie puede decirse realmente que ha envejecido hasta que no comience a hablar mal de los demás. Si algún muchacho se aplica a injuriar desde su temprana edad a los otros, podemos estar seguros de que es un anciano precoz.

- Para escribir hay que sacarle punta al lápiz. Para escribir un Diario hay que sacarle punta al yo.

- Cuando mi pobre hamaca se enferma, me quedo en casa a cuidarla.

- También entre las hormigas existen las que se dedican fervorosamente a la teología.

- Menos ojos, lechuza, y más oreja.

- La poesía: un método práctico para decir la verdad sin dejar de mentir. (O viceversa.)

- Siempre lloro como antes, de todos modos, sólo que aprendí a llorar con lágrimas secas.

- Esa música me ocasionaba un dolor muy extraño, una especie de dolor antiguo que podía reconocer ciertamente como mío, que me pertenecía, y sin embargo estaba seguro al mismo tiempo de que antecedía en muchos años a mi vida.

- Cuando a una mujer le decimos "amor mío", en verdad se lo estamos diciendo a la tierra.

- El poema es una caja de música que debe construirse con la mayor precisión posible. Si al oído del lector no suena, mala señal.

- A la rosa no le preocupa el que sea efímera, pues tiene suficiente fe en su propio perfume que le anticipa la certeza de la resurrección.

- En el trópico solemos añorar la nieve no sólo porque no la tenemos, sino porque ella enseña a perdonar.

- La luna es nuestra flor carnívora.

- ¡Cuánta alegría mal dicha! ¡Un poco de orden, de ritmo y armonía, pericos majaderos!

- La lluvia cae siempre con las gotas precisas: ni una más ni una menos. Llueva lo que llueva, nunca se equivoca.

- El sapo que se traga un insecto puede tragarse una estrella entera.

- La poesía no es verdad ni mentira, es lo que diga su ritmo.

- Al momento de la resurrección no hay que pedir nada más –pero tampoco nada menos– que la vida.

- (Para un epitafio) Dije que lucharía por volver. Y en eso estoy.

- El sapo se satura de vida pantanosamente pura…

- Las ruedas del carro de la Historia son cuadradas.

- El gallo canta cuando algo le falta o algo le sobra. Su grito es un instrumento de equilibrio.

- Sin la contemplación asidua de la cambiante luna habría sido muy difícil inventar la escritura.

- Quien no pueda nombrar el paraíso con una sola sílaba puede estar seguro de que no lo merece.

- Ninguna rosa se corta las uñas.

- Puedo reconocer a la primera nota la música que se oye en la tumba de mi juventud.

- No hay que confiar demasiado en las palabras porque ellas son parte de nuestra propia imperfección.

- Un pájaro que tomase conciencia –en medio de su canto– de lo que verdaderamente hace, ya no sería un pájaro, sino un Mozart.

- En el instante en que no siento, la tierra ya no gira para mí.

- Algunas hojas caen no porque ya están secas y haya llegado su tiempo, sino porque añoran demasiado a otra que ha caído antes.

- La noción del paraíso concreta el sueño de una imaginación pequeña; la de la resurrección, en cambio, es más fértil y no parece soñada por la mente, sino por todo el cuerpo.

- Ese ansiado momento de la vida, que al final llega para todos, en que la verdadera ortografía de las palabras, de las cosas o de los actos, es aquella que a nosotros se nos antoje.

- El verdadero poeta es un loco que ambiciona meter el universo entero en una sola sílaba.

- A veces, sin que nuestras palabras expresamente se lo pidan, gira la tierra.

- Los dioses son siempre muy poco explícitos.

- Ciertas páginas parecen haber sido escritas sólo para ser leídas con el sombrero puesto.

- El silencio es una piedra que debemos pulir todos los días de nuestra vida.

- En sueño se suelen ver imágenes, pero raramente se escucha música, acaso porque todo sueño es de por sí musical, es decir, viene envuelto en su propia música. Sin ésta, tal vez no podríamos recordarlo.

- Para quienes creen en la resurrección como una posibilidad absolutamente real y a partir no sólo de supuestos religiosos, sino a partir de una base científica, para esos tales esta vida que vivimos no es más que un palimpsesto.

- Cualquier palabra, sea cual sea su extensión, una vez olvidada se convierte en un monosílabo inhallable.

- Todos los misterios que se atribuyen a los supuestos mundos que nos esperan más allá de la muerte, resumen la desconcertante reacción de nuestro espíritu ante el enigmático mundo que nos rodea.

- En cualquier lengua que se pretenda fiel a la objetividad del sentido, tanto la palabra juventud como la palabra relámpago deben escribirse de modo idéntico.

- La vida siempre es otra cosa, tal como la vemos a cada instante, pero más misteriosa.

- Yo también fui joven, pero por poco tiempo.

- El siglo XX tocó a todas las puertas del sentimiento y ninguna pudo encontrar abierta.

- Si se la escucha con atención, no sólo en su voz sino en todo su cuerpo, a cada mujer la acompaña una música diferente.

- Cuando llores, procura que las lágrimas no sean ajenas.

- El vuelo de los pájaros muertos no siempre es más veloz que el de los pájaros vivos, simplemente va por otro camino.

- Ruégale a Zeus que te enseñe a reír con risa verdadera.
- Cada hombre es la biografía de su desorden.

- El infierno cuando es soñado por los místicos alcanza una combustión más poderosa.

- Un poema puede mentir, está en su derecho. Quien lo escribe, sin embargo, jamás debería mentir a nadie.

- El pez, como el hielo, no es más que una forma distinta del agua.

- A la vista de una mujer desnuda, el primer grito que llegaba a sus labios era el mismo de Rodrigo de Triana: –¡Tierra, tierra!

- Entonces era joven y sabía, como todos, que el tiempo pasaba. Sólo desconocía a qué velocidad.

- El canto del pájaro, que a nosotros tanto nos embelesa, al gato le agudiza el hambre.
- Un joven poeta que creía que tenía a Dios agarrado por sus sílabas.

- Todo cuanto llegaron a saber las sirenas, tanto de las artes como de la fascinación y los hechizos, lo aprendieron de las cigarras.

- El sapo que ciertas personas aseguran haber visto en la luna es una buena prueba de que nuestro satélite constituye un espejo muy nítido.

- El pájaro podría perfeccionar su capacidad de vuelo y al cabo de algunas generaciones triplicaría su rapidez, pero teme disolverse en el aire.

- En el infierno no hay animales, nada los condena a arder allí indefinidamente. Al menos de esta tortura los salva su inocencia.

- El color de la tierra cuando piensa es verde.

- El verdadero poeta se reconoce de noche, gracias a su innato poder de luciérnaga.

- No se debe nunca llorar en público, salvo que así esté indicado en el libreto.

- El caníbal sensato jamás pone en riesgo su digestión.

- Mantuvo sus cuidados modales hasta el fin del naufragio.

- Mucho de lo que el mar no dice se escucha en el grito de la gaviota.
- La redondez de la rosa no procura una armonía de belleza, sólo obedece el sentido en que gira la galaxia. Ocurre, sin embargo, que la galaxia se guía por principios musicales y la rosa los reproduce a lo largo de su breve existencia.

- La relación de la tierra con el sol la dicta el ritmo de la prosa; la relación con la luna, en cambio, sigue el ritmo del verso.

- El verdadero poema se escribe a sí mismo.

- El Logos es un pájaro con las alas húmedas que toca a las puertas del aire.

GUITARRA DEL HORIZONTE

Sergio Sandoval

Entre quienes nos iniciábamos en el aprendizaje del oficio poético al promediar el siglo, allá en los añorados días de nuestra juventud, sin duda el menos conocido, pero también el más singular del grupo, fue el temerleño Sergio Sandoval. Sabíamos que había sido uno de quienes frecuentaron, como aprendices o contertulios, el taller tipográfico de Blas Coll, es decir, uno de los últimos *colígrafos*, como ellos mismos se llamaban, aunque no el más ortodoxo, pese a la devoción que manifestaba por el desaparecido lingüista de Puerto Malo.

Las proposiciones artísticas a que se adhería lo apartaban radicalmente de las nuestras, como es de ver en el libro que ahora doy a la luz. Desde sus primeros pasos, mientras los demás nos reconocíamos atraídos por las líneas renovadoras de la lírica moderna, él asumía con inmodificable denuedo el culto de la forma más popular y sencilla, la copla anónima, que veneraba con entusiasmo casi místico. Consecuente con su propósito, cuanto queda de él es sólo un cuaderno de coplas, al pie de cada una de las cuales anotó una suerte de glosa íntima, a modo de complementaria recreación de su empeño lírico. De ese cuaderno he entresacado la presente muestra, que acompaño con esta primera noticia acerca de su vida y su tentativa artística.

Sergio Sandoval (1936-1969) nació en Temerla, una apacible y apartada aldea del Estado Yaracuy. Como varios de nosotros, se inició en el estudio del Derecho, aunque la acción política de los bandos que se hostigaban a diario terminase por alejarlo para siempre del ambiente universitario. Durante aquellos años en que el simple hecho de no optar por una de las formas de lucha despertaba un indicio

sospechoso, él eligió la práctica solitaria de la no violencia, que por supuesto lo oponía a casi todos a la vez. Supo desde siempre reconocerse cerca de los necesitados, de los oprimidos por las castas poderosas, pero se resistía a reivindicar el odio militante como principio para modificar el mundo. Creo que el ideal de su prédica apuntaba más bien a un cambio íntegro del hombre, al alumbramiento de una nueva conciencia, sin la cual, según su parecer, al cabo resurgirían bajo nuevas formas las tentaciones de dominio de unos hacia otros. Como un hombre de talante esquivo y distante, Sandoval asumió la soledad de su vocación sin cuidarse de divulgar su propio trabajo. Tampoco se detuvo a confrontar con nosotros sus opiniones literarias. Se limitó a compartir, cuando lo hizo, como un compañero ocasional, una que otra velada de café en aquellos años azarosos. Pienso ahora que a sus ojos debimos de parecer inocentes diletantes, ilusionados por un arte indeciso y pasajero. Estoy seguro, además, de que a muchos de quienes lo trataron les resultará extraña la sola mención de su nombre entre los poetas del grupo. Nunca se tuvo por tal. El cultivo de la única forma que hizo suya, la cuarteta octosilábica, acaso le indujo el deseo de permanecer anónimo, como si en ello identificara la aspiración predilecta del genuino poeta.

Devoto de José Martí y de Antonio Machado, Sandoval supo releer en las obras de estos autores el arte hondo e incontaminado que proviene del Romancero. Entre sus predilecciones se cuentan, además de los cantares anónimos, la literatura mística oriental, especialmente la budista y taoísta, los haikús, así como las obras de los filósofos presocráticos, el Dhammapada, el Chuang-Tzu, Sendas de Oku, los Evangelios, etc, junto a las obras de ciertos maestros americanos, como la del angustiado y errabundo Simón Rodríguez. Retengo en mi memoria, acaso porque me parece típica de su modo de expresarse, una opinión suya so-

bre la enseñanza de nuestra historia. Según le oí decir cierta vez, para comprender cabalmente la gesta independentista es imprescindible conocer con propiedad la música del período romántico, tan afín al espíritu de aquellos héroes. Algunas frases melódicas de *La Eroica,* por ejemplo, podrían reconstruirnos mejor las hazañas cumplidas en aquel tiempo que todo el fárrago de la exégesis historiográfica. En otra ocasión, al preguntarle por Temerla, su pueblo natal, cuyo nombre me resultaba extraño, se limitó a responderme: «allí se vive todavía en un tiempo parecido al andante de la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn». Otros refieren su particular predilección por la música de Haydn, cuyos cuartetos escuchaba de continuo. "Al final de todo, siempre volveremos a Haydn", le dijo cierta vez a Teófilo Tortolero". Sobre poesía, en cambio, casi nunca daba opinión. Cuando alguien, requiriendo su parecer, le mostraba un poema en cierne, a lo sumo destacaba una frase, algún núcleo a partir del cual podría llegarse a algo concreto, pero se mostraba escéptico ante las experimentaciones, y las más de las veces rehusaba pronunciarse. Creo que se resignaba de buen grado a aceptar el exilio de quien se sabe nacido demasiado pronto o demasiado tarde. Si se le ocurría mencionar a algún autor contemporáneo, era sobre todo a propósito de cierta observación no específicamente literaria. Así, al citar a Ezra Pound en mi presencia una mañana, ello fue para recalcar una opinión del poeta norteamericano sobre España, opinión que Sandoval consideraba apropiada respecto a nosotros: «*Mucho catolicismo, poca religión*». La morigeración de su persona, aunada a su lucidez y su reserva, ponen de manifiesto un espíritu místico, propicio a los juicios expeditivos y desconcertantes. Siempre vi en él algo de monje laico, de intransigente asceta, que se reservaba una extraña perspectiva para juzgar las tribulaciones que nos concernían. Su desempeño de modestos oficios en pueblos olvi-

dados —fue jardinero, ayudante de carpintería, apicultor, encargado de hatos, etc.—, me pareció entonces, más que la meditada elección de un espíritu libre, el peregrinaje de un desacomodo que encubría no poca altivez.

A la luz de su libro, sin embargo, la imagen que guardo de Sandoval tiende a modificárseme. En estas coplas, que desconocía hasta hace poco, se me hacen evidentes otros rasgos que supo guardar para sí y tal vez para los suyos. Aunque esté lejos de compartir su propuesta, que me resulta unívoca y fatalmente provinciana, su perfil viene a complementarse, no sin que mi memoria rectifique. Ahora sé hasta qué punto supo hacer suyas las palabras de José Martí: «Yo soy bueno y como bueno moriré de cara al sol». Esa bondad, que para Sandoval encarnaba el sentimiento que los budistas denominan *metha*, lo acercó a la devoción por el canto sencillo, disciplinando los distintos actos de su vida a partir de una meta altruista que se exteriorizaba en su fraterna simplicidad.

Debo ahora detenerme en la parte de su trabajo que más nos importa, la que contiene su *resma de coplas*. Resumiré los principales postulados de su tentativa, ateniéndome a los comentarios que leo entre sus páginas. Es fácil colegir por ellos que Sandoval sólo encontraba en las tendencias de la lírica contemporánea la manifestación de un arte débil, cuya momentánea atracción hallaba arraigo en una sociedad espiritualmente enferma. Nada nuevo alberga este credo un tanto simplista, que pudo extraviarlo paradójicamente, como a muchos en nuestra hora, por el incierto rumbo del llamado arte cartelario. No sé si de ello lo salvó su lucidez o su misticismo. El caso es que al orientarse por la tradición, se propuso retomar el molde de la cuarteta octosilábica, tratando de verter en ella la inimitable gracia que el pueblo sabiamente venera.

Sandoval desarrolló una seductora teoría a propósito de la

copla que trataré de resumir de seguida. No en vano veía en ésta la forma por antonomasia de la expresión poética en nuestro idioma. Sirviéndose de las nociones de vacío y plenitud que los orientales han reivindicado desde tiempos inmemoriales, llega a afirmar que la copla consta de 64 sílabas, 32 de las cuales son expresas y encarnan el volumen perceptible de los sonidos, en tanto que las restantes 32 conforman el vacío, es decir, el silencio de la estrofa. La totalidad de sonidos expresos y tácitos se corresponde con los 64 hexagramas que cifran el orden cósmico según el *I Ching*. En varias anotaciones reitera su convicción de que la copla, como forma simple y fuerte, en nada es inferior al haikú, puesto que su molde estrófico abierto la torna capaz de expresar los infinitos matices del sentimiento humano sin que nada le resulte inefable. Insiste reiteradas veces en que ésta sería la preferida de los creadores budistas si a ellos se les hubiese dado servirse de nuestra lengua. A la luz de tales sugestiones se hace evidente cuán alejado pudo sentirse del arte que nosotros preferíamos.

No deseo abrumar al lector con las complicadas especulaciones que sobre la copla escribió Sergio Sandoval. Mencionaré de paso, no obstante, porque también se atiene en esta idea a principios sapienciales del taoísmo, su tesis según la cual la construcción de la copla debe ser hecha a partir de un proceso instantáneo, de súbita coagulación del espíritu, tal como inveteradamente lo practican en sus obras los avezados artistas de Oriente. De acuerdo con esto, la copla verdaderamente lograda aspira a reproducir un círculo mágico, semejante al *ho-tu*, la variante perfeccionada del famoso *tai-chi*, donde se representan armonizados el *yin* y el *yang*. En tal símbolo, como es sabido, ambos elementos nacen de un círculo que representa el vacío originario y desaparecen en otro que también desemboca en el vacío. Esto quizá lo indujo a considerar la escritura circular de la

copla como la preferible para su lectura, si bien el sentido alfabético de nuestra lengua, así como su personal reserva ante las innovaciones, lo hicieron desistir de tal sistema. Como circular, en todo caso, concibe lo que él llama la *respiración* de la estrofa, el súbito hálito que la fija en una redondez que hemos de percibir más allá de su representación escrita. Cada verso, según esto, ocupa un cuarto de la circularidad, donde parejamente alternan sílabas expresas y sílabas de silencio. Se trata, claro está, de un procedimiento espiritual e inconsciente que el genuino coplista reproduce por revelación, sin demasiado cálculo previo.

Un mérito de las breves composiciones de Sandoval, entre otros, reside a mi ver en que no trató de interpolar adrede el producto de una tradición tan distante de la nuestra como la oriental. Se dispuso a seguir la voz natural de su pueblo, el canto que refrendan los siglos, aunque no falten los momentos en que su palabra se contagie de una levedad demasiado elaborada. Por sus comentarios llegamos a enterarnos, sin embargo, de que asumía a conciencia tales impropiedades como obstáculos que habría de vencer con los años, según fuese ahondando en su itinerario formativo. No siempre acierta Sandoval, hay que decirlo, en el arte de buen coplear. A menudo, al escoger sus vocablos, se vale de palabras que no pertenecen al habla llana del vulgo o que el vulgo simplemente rechaza, cerrándoles la puerta de sus cantares. Muchas de sus cuartetas no logran, en efecto, reproducirnos el trazo peculiar de la copla genuina; hemos de tenerlas, por tanto, como ejercicios de versificación más o menos próximos del inconfundible matiz que arraiga en la copla auténtica. Por lo demás, a menudo menciona en sus glosas la ayuda de un viejo coplista, a cuya experiencia recurre para certificar su propio trabajo. Lo que nosotros buscábamos en otros poetas, en otras lenguas, él procuraba indagarlo en una voz sabia y

natural de su suelo. Allí también es perceptible otro rasgo de su orientalismo.

Sandoval admitía que la unidad de habla comúnmente empleada tiene, de acuerdo con calificados psicólogos, una duración de tres segundos que corresponde a leyes invariables de la percepción humana. La poesía de todas las lenguas del pasado y del presente tiende a regularse instintivamente por esta medida. Reconocía en el octosílabo el verso por antonomasia de la unidad de habla castellana, no en vano había sido el preferido por los anónimos trovadores del Romancero. Su reivindicación de la copla parte, por tanto, del supuesto de que los cuatro versos que la componen reproducen un conjunto de cuatro unidades de habla cuya duración anda cerca del cuarto de minuto, sin contar las pausas que imponga una entonación determinada.

Como aficionado al arte de buen coplear, Sandoval se aparta de la tradición sentenciosa, meramente especulativa. Sus palabras muestran siempre el convencimiento de que la poesía está hecha para hacernos sentir, a veces para hacernos sentir que pensamos, pero nunca para pensar que sentimos. En ello trata de alejarse de la lírica de Sem Tob, que influye en buena parte de los cantares cultos al estilo de los preferidos por Juan de Mairena. Tampoco es propenso a mezclar en sus versos ni en sus comentarios la intención poética con el matiz ideológico. Según afirma expresamente en un apunte, si la vida del hombre es política, la copla no precisa subrayarlo; le bastará con dar expresión a la vida, tanto como puedan hacerlo las palabras. Sin duda, Sandoval comprobó la dificultad de consagrarse a un arte cuya aparente sencillez resulta, si se desea llegar a algo valioso, su primordial escollo. Los comentarios añadidos a sus estrofas reflejan muchas veces la angustia de un poeta sentimental, en el sentido que Schiller da al término, cuando se siente llamado por su vocación a defender un arte ingenuo. En

tales glosas casi siempre se ciñe a un dato real, o bien a un comentario imaginado, pero en modo alguno busca pretexto para insertar citas eruditas que a no dudar sus lecturas le habrían procurado. Cuando parece inclinarse a invocar alguna autoridad antigua o moderna, muy pronto resuelve con una nota de humor la seriedad del párrafo. Sus notas son, por tanto, codas que prolongan el ímpetu de la copla, nunca envaradas exégesis que le hagan perder la franqueza. Sin duda, constituyen la parte más trabajada de su cuaderno, pues parece como si en ellas persiguiera la antinomia de un pensamiento puesto en el trance de rehuir su propia meditación, una tentativa cercana a la expuesta por Witold Gombrowicz, para quien "todo pensamiento que intente definir la insuficiencia de la forma, acaba él mismo por transformarse en forma".

Otra preocupación de Sergio Sandoval, que lo ocupó durante años sin llegar a culminarla, tiene que ver con una magna recolección de las coplas anónimas más logradas del idioma, capaz de integrar un volumen de certeza poética tan válida como el famoso *Shih-ching* o libro de las canciones, el venerado *Canon de poesía* cuya recopilación es atribuida a Confucio.

Entrego al lector esta breve muestra de su trabajo entresacada del nutrido volumen que dejó a su muerte. Me he tomado la libertad de titularla con un verso de una de sus coplas: *Guitarra del horizonte.* No creo que el tiempo haya corrido tanto a su favor como para suponerle la adhesión que pudo ambicionar en secreto su coplería. Es verdad que apenas han transcurrido dieciocho años desde su muerte. Contrario a lo que él suponía, sin embargo, en nuestra hora comprobamos que, junto al canto anónimo, en un diálogo que por momentos se aproxima o se aleja de éste, las tendencias en curso prosiguen sus

indagaciones y las proseguirán siempre, sin otro límite que el cambio de sensibilidad que cada época lleva consigo.

A veces creo ver en las páginas de este libro —se trata de una mera suposición, nada más, que corre a cuenta de mi lectura—, cierta inclinación provocadora, resuelta a privilegiar los logros de la tradición folclórica en un tiempo en que la mayoría de los autores reclama como punto de honor las innovaciones más inéditas. El displicente mohín que reserve a este cuaderno un literato de nuestros días, lo veo, por decirlo así, implícito en su propuesta, forma parte de ella. Ciertos giros de su prosa me parecen concebidos, por su desnudez y deliberada ingenuidad, bajo tales propósitos. ¿Se trata de una errónea perspectiva mía, que no simpatiza del todo con la simpleza de sus postulados? ¿O he de ver en su libro la coherencia de una vocación asumida como prueba de la existencia? Desde que comencé la presente recopilación he oscilado entre uno y otro parecer, sin lograr decidirme convincentemente. Paso mi suspicacia al lector para que sea él quien decida lo que mejor crea.

Confieso que más allá de la inocultable ingenuidad de sus cuartetas, me siento ganado por la atractiva rareza de su propuesta teórica, tanto más destacable cuanto que tiene su arraigo en nuestros medios expresivos más cercanos y tradicionales. Desconozco el valor que los coplistas populares puedan atribuir, si alguno atribuyen, a las contribuciones de Sandoval en este campo. En cuanto al lector culto, creo que tachará de fútil y provinciano su intento. A lo sumo, algún lector le reservará, sin demasiada simpatía, cierta benévola indulgencia. Todo ello dibuja la peculiar tierra de nadie, el filo de navaja que nuestro adusto temerleño eligió para cumplir su solitaria tentativa.

E.M.

Setiembre de 1986.

IV

Pregúntale al campanero
por qué las horas que toca
cuando te vas son tan largas
y cuando vienes tan cortas.

¿Qué puede decir el campanero, sino que él también escucha las horas largas y cortas, según la esperanza vaya y venga? ¿Acaso no ha amado él también, como todos, y sabe por experiencia lo que el tiempo hace con el amor?... Y la campana silenciosa en la tensión de sus siete metales, menos sabrá de lo que el badajo hace con quienes la escuchan. También a ella, sin embargo, debe el tiempo acortarle y alargarle las horas, pero de estos otros inaudibles sonidos no nos enteraremos. El sereno poeta Teófilo Tortolero algo ha entrevisto de todo ello cuando, con su extraño *stil nuevo*, nos confiesa: *«Me canto solo como se canta la campana desierta»*. Lástima que no prefiera, para vestir su soledad, el humilde paño de la copla popular.

VII

En la copa de una palma
que un ventarrón sacudía,
un pajarito cantaba
y el canto no se movía.

Con la palma en que se posa, hacia donde el viento lleve las ramas, se mueve el cuerpo del pájaro. Si a ella se aferra es porque tiene confianza en la raíz que la sostiene. Por fuerte que sea el ventarrón, la palma ha educado a sus hojas para resistirlo, aprovechando sus embates y moviéndose a su propio favor sin contrariarlo. Bajo el acoso de las ráfagas se agitan las ramas, la copa se cimbra, y todo el plumaje del pájaro se engrifa. Sólo el canto permanece inalterable,

repitiendo su eterna melodía siempre nueva, y unido a una raíz más profunda que la de ningún árbol en la tierra.

IX

Cuerda larga y sin clavija
que suenas de monte a monte,
¡quién te tocara algún día,
guitarra del horizonte!

Entre todas las coplas que he compuesto, ésta acaso sea una de las que atesore más silencio. Siento en ella hacerse tenso el vacío que la circunda, como si la imposibilidad que nos evoca impusiera un silencio mayor para imaginar el sonido de la inalcanzable guitarra que nos dibuja el horizonte. ¿Qué hombre acostumbrado a la visión de la llanura no habrá soñado pulsarla alguna vez, bajo el cambiante espejismo de las tolvaneras? Es una cuerda larga que no tiene clavija, abierta a los cuatro rumbos de la soledad. A veces en el viento creemos oírla y nos gana el deseo de correr hasta ella y tocarla con nuestras propias manos.
La escribí una soleada mañana, andando por tierras de Barinas, adonde llegué acompañado de un ilustre baquiano de aquellos rumbos, mi fraternal amigo José Vicente Abreu, maestro en el conocimiento de la llanura, quien ha refrendado en mi ánimo la veneración por la copla como supremo arte de nuestro canto popular.

XV

La lluvia va preguntando,
calle abajo y calle arriba,
quién le cambia al tordo negro
su canto por unas migas.

De todos los pájaros, el único que sobrevive suelto en

nuestras ciudades es el tordo negro, el *tordito*, cuyo negro plumaje, siempre más intenso en el macho, a veces se tornasola con tintes de un azul profundo. Es el único que al hombre disputa las calles sin que nadie se atreva a maltratarlo, como ocurre con otros de más llamativos colores que ya no se ven, salvo en algún remoto paraje. El *tordito* vuela de una acera a otra, no la aturde el ruido de las fábricas ni el monóxido de los autos. Hace nido en cualquier árbol y su presencia resulta ahora tan urbana como el celaje de los taxis o el pregón de los buhoneros.

No he leído aún el bando municipal que disponga la protección de este pájaro amigo, ¡y cuánto lo merece! Sólo la lluvia parece velar a su favor y demandarnos las migas que tanto le debemos. ¿Qué sería de nuestra vida diaria sin el porte menudo y familiar de los *torditos*? Es el último canto libre que nos queda.

LX

Los grillos a medianoche
en la oscuridad del monte,
y yo buscando un relámpago
para ver el horizonte.

"Ando buscando un relámpago", dice la voz de la copla, cuando la oscuridad es una sola masa impenetrable rodeada por el estridente ruido de los grillos del monte. La búsqueda de la luz fugaz para ver el horizonte y encaminarse del mejor modo posible parece tener un arraigo en aquel principio de Heráclito, según el cual "a todas las cosas las timonea el rayo", y su manifiesta predilección por el fuego como fundamento de todas las cosas.

Quien canta la copla puede no saber nada del sabio de Éfeso, ni falta que le hace, pero a la hora de orientarse en la oscuridad, sea ésta real o figurada, opta por la búsqueda

del fuego, del sibilante látigo del relámpago, pues su fe es ígnea ante todo. ¿Y a quien, a fin de cuentas, puede encomendarse el que va por el monte adentro, en medio de la cerrada oscurana, sino a la momentánea lumbre del relámpago?
Todo esto trae a mi memoria el modo en que respondió cierta vez el viejo Blas Coll a la pregunta que le hizo uno de los asiduos visitantes de su taller. –¿Cómo define Vd. a un río?, le preguntó el joven amigo.– ¿Un río? Pues bien, le respondió el viejo Blas Coll, se trata de un relámpago viejo, lento y meditativo.

LXXII

Yo no sé si la quería,
tampoco sé si la quiero,
uno nunca sabe nada
y mejor es no saberlo

Entre el querer y el no querer quizá haya muchas otras situaciones por considerar, pero una de las más comunes es la que anuda ambas intenciones para hacer suya la contradicción plena de las dos distintas posibilidades. Y es que nada está más cerca del amor que la contradicción misma. Digámoslo más radicalmente: donde no existe la contradicción, difícilmente puede existir el amor. La beatitud contemplativa, el éxtasis, pertenecen a otros estados del espíritu, en tanto que el amor terreno se abona con la duda de negarse a sí mismo para darse a otro o viceversa.
Del amor cabe decir entonces lo que un gran poeta de lengua alemana dijo acerca del lenguaje: –"Habla, pero no separes el sí del no". ¿Y qué palabra puede pronunciarse sin que se haga este distingo tan importante? Todas y ninguna, y en especial la que carece de significado tal vez porque lo ha trascendido el nudo apretado del silencio. La verdad es

que, como afirma la copla, "uno nunca sabe nada", pero al menos sabe algo que es un principio de útil sabiduría: y es que quien no separe el sí del no al expresarse amorosamente, ya algo cierto está diciendo.

3. Ensayos diversos

De *La ventana oblicua*, 1974

Un recuerdo de Jean Cassou

No lejos de la antigua esquina de Cluny, en el edificio de frontón austero que alberga la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona, luego de atravesar un recto corredor adoquinado, si se toma la escalera de la izquierda, si son las cinco de la tarde y por azar es viernes, puede uno toparse dentro de una sala espaciosa con un grupo de jóvenes que siguen con delectación amical lo que en amena charla comenta un viejo maestro de Francia. Es Jean Cassou. Un ligero chaleco ciñe su cuerpo, entre fornido y diminuto, que prolonga con sobrios, mesurados ademanes. Se le ve algo encorvado por el peso, no diría de los años, que son livianos cuando se atraviesan en sueño, como lo atestigua su mirada abscóndita, sino por la sobrecarga de destino que ha debido afrontar en horas múltiples. La línea ovalada del rostro denota, junto a unos ojos vivaces y pequeños, su ascendencia mediterránea. Y su palabra, que tantas veces flota en el recinto dibujando su pensamiento, conserva algo de la extenuación obstinada de los pájaros marinos. Es Jean Cassou, tal lo recrea el escorzo anieblado de mi remembranza; pero podría no serlo. Las mudanzas del tiempo enseñan a desconfiar de la memoria, y lo que vimos una vez, si de verdad lo vimos, pudo pertenecer a otra ciudad, a alguna estampa imprecisable o al espacio de algún cuadro, digamos de Vermeer. Los recuerdos no advienen nunca libres de las trasmutaciones de los sueños. Prosigamos asidos de esta rememoración tan tenue. Su voz re vela en inflexiones entre cortadas una fatiga asmática que presta a su coloquio tonos y matices de tristeza cordial. Nada, a pesar de su edad, parece haber hurtado el tiempo al destello de su pensamiento, tan dúctil para la exégesis, tan acerado en la refutación. Su

discurso, puesto que es hombre de hondo saber, tiende a ordenarse del lado del aforismo, la forma más concreta del silencio. Habla, cuando es el caso, el español de entonación palativa de los catalanes, sin acento extraño ni la más breve dubitación. Y si en alguna tarde he cumplimentado su dominio cabal de nuestra lengua, me recuerda su procedencia española por línea materna. Pero esta filiación, común a otros escritores franceses, en muy pocos alcanza como en él, lo sé, la alta consagración del hispanista. Ahora mi evocación puede gravitar hacia otra luz, digamos la de Velázquez. Sí, Velázquez me ayuda a componer esa aproximación espiritual con que Jean Cassou revive en su propia claridad lo que Gracián llamó "arte de ingenio".

Si para asistir a este salón se han atravesado los corros bulliciosos del bulevar Saint Michel, el contraste advertido no puede ser mayo r. Rectos tablones hacen de bancos, y sobre ellos, en un desorden que encubre una secreta ritualidad, los estudiantes se congregan sin concierto, dentro de un aire acordadamente familiar. Los hay de ralos abrigos y desgreñadas bufandas, con viejas carpetas de apuntes. Son arquitectos, dramaturgos, poetas. Son daneses, australianos, argentinos, venezolanos. Alguno llega convenidamente a hacer la exposición de su tema. Los más se aprestan a la acotación, la réplica, el esclarecimiento. Jean Cassou es allí el centro de una clase que, sin ser docta, logra un insinuante clima de ceremonia. Jean Cassou es también, y todos lo saben, mucho más que el maestro, ese oficio en nuestros días algo devaluado, tal vez sí el iniciador, casi diría el sacerdote. He hablado de ritualidad no para metaforizar adrede este recuerdo. Aspiro a repetir un término que pocos han hecho suyo como el poeta W. B. Yeats, quien reconoció en las fórmulas del rito cotidiano, del rito simple y diáfano cumplido sin adorno en una charla, una velada, un saludo, la coagulación simétrica a que tienden los polimórficos

cristales del espíritu. Hoy estas formas aparecen abolidas, no sin nostalgia, y reencontrarlas por un instante vivas en la penumbra de ese centro de estudios, reconforta tanto como leer una de esas páginas que ya nunca volverán a escribirse. Me digo que Francia y todo Occidente vive más hondamente por horas como éstas donde el tiempo, si existe, no asume el desafuero del porvenir. Hay un muchacho de grave rostro germano que en un francés nítido evoca a autores de su patria. Hay un profesor peruano de tez aindiada que recrea, no sin énfasis, el apasionado y quevedesco periplo de Vallejo. Jean Cassou a veces intercala con modestia la lucidez de un comentario. En otras prefiere recapitular al final. Recojo en mi memoria una de sus frases como un guijarro tatuado: "El poeta es un experto en atención".

Es invierno, la calefacción propala un olor seco de carbón que se mezcla al humo de cigarros, y las ventanas, de espaldas al patio, ostentan a esta hora paños de niebla. ¿Se reavivará en otras partes el fervor de conocer tanto como aquí? Cierto que casi todo, a la postre, se atiene en buena medida a las palabras, a las disquisiciones y formas conclusivas de la lógica. Estamos en Francia. Pero quizás no hemos venido solamente a oír. De reproducirse la réplica grabada de una de estas tardes podría constatarse una sesión neutra, amena aunque no desprovista de tedio... Pero se trata aquí, pues, de algo más que las palabras. Es la presencia. La presencia múltiple y abierta en espontánea simpatía. La presencia de Jean Cassou y de sus discípulos o, como él prefiere decir, de sus amigos, del rectángulo atento que alinea los tablones, de la luz, los rostros, el tiempo... En un cuaderno ya perdido tengo escrito que París es la ciudad donde la tierra gira más despacio. Es allí, en ese ángulo que mi memoria superpone a algún trazo de Vermeer, donde tal impresión pudo ocurrirme. Escucho fluir el Sena lechoso de cada una de estas voces. Sus pausas y

sus curvas, su lentitud, rebota aquí de una boca a la otra como bajo los arcos de sus puentes. Despacio como una meditación, como un susurro del agua eterna. Ahora, aunque esté lejano, puedo bajar la escalera prolongando algún eco de charla hasta franquear la verja, la calzada, la calle. Jean Cassou tarda en salir, retenido por algún indagador solitario. Va a neva r, a lo que parece, porque el viento de afuera se ha hecho seco y frío. Me apuro, no por temor a la crudeza del aguaviento, sino porque a la frase siguiente ya han transcurrido varios años. —Adiós, Jean Cassou. Tal vez los otros amigos, ya dispersos por sus amadas geografías, deban a alguna de estas tardes, como yo, un poco de esa juventud que hace tan secreto el reposo de las piedras.

1973

Sobre la prosa de Machado

Tardío ha sido el ascenso que los favores del público han concedido a la prosa de Antonio Machado. Muy poca fortuna inicial correspondió a aquellas páginas memorables que encontraron una escéptica acogida cuando no un rechazo franco de parte de sus lectores. Nada, se creía entonces, añadían a la obra del poeta español, de modo que se las consideró quizás como divagaciones prohijadas por el tedio provinciano. No faltó, al decir de Cernuda, la malevolencia miope que las negó de modo rotundo cuando empezaron a aparecer en revistas, a comienzos de siglo. Después, si bien la suerte ha cambiado los vientos, no ha sido tanto como para que, aún en nuestros días, no dejen de ocupar un sitial periférico, admitidas con cierto reticente asentimiento dentro de la obra machadiana. Sólo en muy reciente fecha podría situarse una nivelación crítica más atinada, a través de ediciones argentinas de la Editorial Losada, mediante una compilación debida a Guillermo de Torre y Aurora de Albornoz en 1964, y de la Editorial Cuadernos para el Diálogo en 1970, a cargo enteramente de la última nombrada. Con todo, para ilustrar la escasa receptividad dispensada a tales escritos dentro de su propia lengua, bástenos saber que una más completa edición, con extensa bibliografía anotada, circula en lengua italiana, p reparada por Oreste Macri para Lerici Editore, de Milán, en 1969.

Indagar las razones de tan reservada cautela frente a sus páginas en prosa, muy superiores a otras que se ven favorecidas por mayor aprecio, nos será necesario para despejar los méritos valorativos manipulados en nuestra literatura. El vacío que, en 1935, siguió a la aparición de *Juan de Mairena*, corre parejo con el reservado a Cernuda, víctima

de indiferencia y aprehensiones, o con el más antiguo dado a Blanco White. Se requerirá un esfuerzo denodado como el de Juan Goytisolo a propósito de la obra de Blanco White, para despejar un tanto las nieblas que a menudo entraban en el conocimiento de nuestras obras mejores. Otro destino ha merecido su poesía, acaso menos arriesgada en el plano formal, más favorecida por la garantía de la tradición, aunque no pueda discutírsele el riesgo esencial que la interioridad asume cuando encarna una palabra poética tan verdadera. Más tarde, la audiencia dispensada al desterrado de Collioure, exaltado por las últimas promociones españolas con un fervor imitativo y confuso, tiende más a definirse por su vida que por su obra, aunque de ambas él no pensase hacer cosa separada. Resulta así *situado* sobre todo por su temple civil, que fue puesto a prueba, como el de tantos escritores de su época, por la terrible guerra española; emerge enaltecido con un rasgo paradigmático, pues a ello ayuda, y no poco, su pericia avizora y los dones de su humildad y saber socráticos. Queda aún por mejor situar su prosa, por elevarla al nivel definitivo a que sus dones la destinan dentro de toda su obra. Y en eso, Cernuda, José María Valverde y Aurora de Albornoz, entre otros, han anticipado convenientes enmiendas. Es tema al que cabría averiguar con los honores de un examen extenso, dada la perspectiva a que se abren sus derivaciones. Un tema que sugiere una indagación no tan gratuita como la de algunos libros consagrados a la anecdótica del pensamiento machadiano, que tal es la índole de algunos acercamientos publicados recientemente.

Los trabajos en prosa de Machado cumplen en nuestra lengua un doble cometido: encarnan, de un lado, un pensamiento coloquial y franco, que nos invita a confrontarlo, a disentir, a proseguirlo; son sueltos de soliloquios, perfiles de meditaciones largo tiempo llevadas y

traídas que se acercan a la familiaridad de la charla diaria. De otra parte, en su vestidura, alcanzan un tono fraterno, una humildad de voz indemne por igual ante la tentación del oropel y la altisonancia. El artificio como la facilidad resulta domeñado; el autor rehuye la sofisticación y no se retuerce en amanerados arcaísmos. Nada, pues, que no se la voz de un hombre, el habla de quien escucha más que dice, la bonhomía cordial –cordial es adjetivo preferido de Machado y el que mejor lo define– que lo acompaña en toda afirmación y le atempera aun en sus refutaciones reiteradas.

Dos supuestos parecen igualmente servirle de base a sus páginas: una cultura humanística, atenta a lo nuevo como a lo consagrado, de amplio y certero registro, y un hábito de estudio y meditación poco frecuentes, un empeño en pensar y repensar obras y situaciones de su época y de otras épocas pasadas y futuras. Preciso es resaltar la tendencia a la meditación como un rasgo peculiar de su vida, pues se trata de una verdadera empresa tónica que le mantiene alerta como pocos en su hora, a pesar de sus obstinados aislamientos rurales. Conviene evocar al meditador que fue, paseando por quebradas callejuelas nocturnas, remontando un día de difícil esperanza, o avizorando otro, siempre "mal vestido y pobre", "solo como un fantasma", por villorrios de tonta beatería, defendido apenas por la adustez de un paisaje familiar y severo. Así, por cierto, lo dibuja un emotivo recuerdo de Jean Cassou a propósito de una noche en que lo visitara bajo la luna segoviana, y así traza la crónica sentimental de aquel coloquio con sutil remembranza.

Machado supo hacer de su prosa un instrumento dúctil, apto para ceñir la realidad sin rehuir la ensoñación, anteponiendo una velada nota de humor a su palabra en el instante justo; de aquel humor verdadero que, como sabiamente lo concebía, debe ejercerse ante todo contra uno

mismo. Lejos estamos, pues, de ese otro humor rebajado a la pura gratuidad de la existencia, blandido como pose de estilo, como señuelo de fácil divertimento. Machado se propone dialogar más que divertir, dialogar primero consigo mismo, a la luz de sus personajes apócrifos, y hablar a los otros con la sinceridad de quien sabe hablarse a solas. Es distintivo de esta prosa el hecho de que, al encarar temas tan hondos y variados, desdeñe la sistematización y se nos ofrezca mediante notas cercanas a la apuntación del diario, suerte de escritos sueltos de cuadernos fragmentarios. Defiende tal vez con ello su levedad, la sorprendente variación con que gusta retomar uno y otro asunto. Se la podría situar por su forma en la línea de los *note-books*, a lo Coleridge, vecina del ensayo conciso o cercana a los *fragmentos* de Novalis, de los hermanos Schlegel. No es difícil, sin embargo, advertir su matiz propio, la impronta con que podemos identificarla más allá de su apócrifa vestimenta.

Es sabido que Machado la atribuye a Juan de Mairena, supuesto profesor, y a Abel Martín, maestro del anterior, de quien sólo leeremos cuanto Mairena refiera, puesto que es, como bien dice Aurora de Albornoz, "un apócrifo de un apócrifo". Otros personajes convivieron en la imaginación de Machado, poetas unos, filósofos o metafísicos los otros. A varios de ellos les fija edad y rasgos, títulos de sus obras, intención y perfil psicológico. No son, ciertamente, partes rescatadas de Machado, sino totalidades imaginarias, atributos psíquicos vecinos al desdoblamiento. Aparecen recreados con la misma obsesiva necesidad que Kierkegaard y Unamuno pusieron en los suyos, pero de un modo tan peculiarmente perfilados como sólo los encontraremos en Fernando Pessoa. El tema de los entes apócrifos, tan sugerente como poco abordado, se presta a una inspección psicológica de interés inocultable. El creador de heterónimos, si hemos de emplear la denominación acuñada por Pessoa,

se vale de su *alter-ego* para encarar su identidad desde una zona donde el yo es y no es el yo; se lanza a la pesquisa de su interioridad de un modo oblicuo, tangencial, pues aspira a que toda su realidad aparezca recreada en otro espejo, desde planos distintos. El heteronimista se ve por tanto a través de dos espejos enfrentados: el espejo de su nombre verdadero y el de su nombre supuesto, de forma que mejor se reconoce en los reflejos contrapuestos de ambos. Sus muchas facetas se develan en esta infinita variación de planos, de tal modo que no sólo desea conocerse tal cual es, sino tal cual los otros se lo representan. Se trata de un procedimiento que se asemeja por esto a la superposición plástica de los pintores cubistas.

A muchos motivos de reflexión se presta, por otra parte, la secreta *correspondencia* que podría establecerse entre Juan de Mairena y Monsieur Teste, el doble controversial de Paul Valéry. Y el paralelo, nada artificial, convendría establecerlo por la repercusión que cada uno a su modo alcanzó dentro de su propio ámbito. De hecho, una misma sangre parece emparentarlos por cuanto se proponen como paradigmas espirituales, en cierto modo irrepetibles; pero Monsieur Teste padece las acechanzas de un tedio incurable que lo torna proclive a la altivez; en tanto Mairena, como buen socrático, se sitúa en el más común de los rangos humanos. Aquella primera y muy comentada frase de Monsieur Teste, *la bétise n'est pas mon fort*, hija del hipo crónico de los soberbios, sería imposible suponérsela a Mairena. Muy al contrario, no desdeñaba éste la humana tontería, la suya como la ajena, pues si de algo se cuidaba era de no almidonarse la voz, no empapelarse con baldía autosuficiencia. Ya dijimos que de situaciones tales lo salvaba el humor, algo que el atrabiliario Monsieur Teste, de espaldas al mundo, no heredó en demasía. Mas ese parentesco a que aludíamos, que no es del caso deslindar ahora, puede en-

contrar su explicación en la filosofía bergsoniana, a la que tanto uno como otro frecuentaron y de cuya atmósfera se impregnan varios motivos de sus ideas.

Un apunte de Novalis identifica la plural convivencia de tipos imaginarios dentro de un mismo ser como una peculiaridad distintiva del genio. En ese diálogo sostenido por personajes múltiples en la mente del creador, seres de tiempo y tono distintos que conversan en su interior, Novalis encuentra una categoría conveniente para reconocer la individualidad suprema. No es epíteto que cuadre al espíritu de Machado, éste de genial. Sin embargo, de qué modo ostensible convive en él esa pluralidad de heterogéneas figuras, esa sociedad de individuos diferentes que pueblan sus galerías recónditas y mantienen un comercio cortés entre sí, aunque no siempre sin secretos disentimientos.

Pero este recurso de la escritura apócrifa en Machado, pese a ilustrar lo que describimos, no vale por ello mismo sino como categoría psicológica. Al fin y al cabo, importa Mairena no tanto por lo que es, que de cierto no lo es, sino por lo que dice, por la verdad e iluminación de su pensamiento. Y en esto Mairena aparece tan vivo que aunque temamos pudiera borrar a Machado, como el Quijote tiende a borrar a Cervantes, sin duda lo afianza y lo confirma. "Supongamos –escribe Mairena– que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de esos poemas y el autor de los autores de esos poemas". La fuerza de la creación heteronímica aparece, sin embargo, al advertir que, aunque nacidos de un mismo autor, el poema de Hamlet no será nunca el poema de Shakespeare.

Esta sugestión desdoblada en autores reales e imaginarios a que el tema se presta, pese a su mucho atractivo, es de interés epidérmico. La prosa de Machado nos concita a otra realidad de pensamiento. Múltiple y abigarrada en su gama –meditaciones culturales, arte poética, reflexiones filosóficas, pasión histórica, observaciones de la época, aforismos de la diaria experiencia–, pero siempre resalta el trato que hace de tales temas y la apasionante vibración espiritual que los integra. Cernuda supo celebrar el primero los méritos de esas páginas, y a través de los años pudo reafirmar su intuición inicial hasta llegar, en su última época, casi a preferirlas a las poesías de Machado. Sin duda, Cernuda tuvo el privilegio de mirar fuera de España desde una perspectiva literaria más favorable que la de sus coterráneos, atrapados por el enrarecido ambiente peninsular de la época. Más recientemente, José María Valverde ha enjuiciado la prosa de Machado como la estructura cardinal de su creación, hacia la cual se orientan los restantes momentos de su obra. Prosa de pensamiento, móvil eficaz de su coloquio, la más lograda de su tiempo en España, a la que pudo mirarse de reojo mientras muchos giraban en torno al estilo de Ortega y Gasset, según Valverde siempre "vestido de luces para la lidia de los conceptos". Prosa también es, según esto, su poesía, cada vez más ganada por la sentencia, replegada cada vez más en las aristas de su diaria cavilación. Se trata de un juicio que habría sorprendido, en primer término, al propio Machado, adversario inequívoco de la poesía intelectual y de la llamada *estética de la construcción*, por más que, como lúcidamente advirtiera Gottfried Benn, el arte moderno tienda hacia una "cerebralización progresiva".

Con todo, sin detenernos a dilucidar el aserto de Valverde, obvio es el valor de la prosa machadiana y grande su interés para un lector hispanoamericano, puesto que nos

llega con un tono más próximo a la sensibilidad del habla de nuestras tierras. El secreto de su proximidad podría hallarse en la certidumbre de que una palabra verdadera, atenta a la palpitación de los sentidos como a las quimeras de la imaginación, es, dígase donde se dijere, común a todos los hombres. Tal es la validez suma a la cual puede aspirar una literatura esencial. Cierto que Borges ha afirmado que en nuestra creación también puede partirse de supuestos distintos de los que constituyen la tradición de nuestra lengua, y su prosa corrobora en mucho este decir, pero no olvidemos que su poesía, a menudo flanqueada por consonantes desabridos, parece devolvernos en ciertos instantes al monótono *Laberynto* de Juan de Mena.

1972

El terror de caer en K

Confieso mis temores ante la letra K. Es la duodécima de nuestro alfabeto, la novena consonante, quizás la menos eficaz pero la más peligrosa. Los diccionarios voluminosos no le consagran más de tres páginas, casi todas apretujadas de palabras exóticas, impronunciables, accesorias. Podría eliminarse y confiar a la C dura, que ha heredado todo el esfuerzo de la Kappa griega, su antiguo trabajo. Podría culpársele de amparar el mayor número de neologismos y vocablos atragantados. Sin embargo, su casi inutilidad no mengua un ápice el enigmático respeto con que siempre domina. Porque habla menos que sus hermanas, y siempre en lengua extraña, está más llena de silencio y resulta más significante la K.

Disimula sus poderes una geometría de líneas rectas, que integran una vertical y dos oblicuas, interceptadas por encima de su altura media. Reconozcamos su belleza angular, tan atractiva como la A o la Z. Más que éstas, parece acumular una suma máxima de tensiones. Su reposo está cargado de fuerza, no diferente del arco, y con la perfección acoplada de una saeta. Mis temores, sin embargo, proceden de su identificación antropoforma. La K semeja, con una precisión sutil, las extremidades de un hombre en marcha. Es un hombre que siempre camina, no sé hacia dónde ni por qué, con la erosión esquelética de una escultura de Giacometti. Sus huesos han tomado el grosor de su cuerpo validos de una liviandad metálica. La K soporta, por eso, grandes marchas. Pero es una marcha desolada, por landas cenicientas, baldías y, no sabría tampoco por qué, antaño pobladas, florecientes. La K recorre esa extensión en silencio, interfiere en un volumen escaso de palabras, no se la

comprende ni espera ser comprendida. Padece un exilio superior al de la X o la Y. Si se la observa, se sabe que desdeña la locuacidad de la M, el torpe tableteo de la T. La K tal vez por esto no se detiene. Medita quizás el viejo aforismo taoísta: "el que sabe, no habla; el que habla, no sabe".

La K esgrime su altivez para ocultar su desamparo. Y su desamparo cae en evidencia. Nuestro temor no impide una tácita conmiseración. La K no representa peligro en ella misma; sabemos que el arco por sí solo no se dispara. Los peligros están fuera y la rodean; por eso la evitamos y sentimos terror en su presencia. Es el terror de caer en K. Porque K, desde cierto tiempo, no es en Occidente una simple letra, la convención gráfica de un componente de significados; es, más bien, un significante, una zona maldita, azarosa, amenazadora: K. Veamos por qué.

"Seguramente se había calumniado a K –dice la primera línea de *El Proceso*– pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana". Tan breves frases, tan simples como absurdas, proponen menos un juego a la imaginación que una evidente alusión de extremado peligro. Pasamos las páginas para seguir una extraña mitología de la culpa que, a través de un engranaje perfectamente montado, concluye con la eliminación, sin razones reales o aparentes, de K. El condenado es muerto de manos de un verdugo oportuno con un puñal, que bien pudo ser una *kama*, "puñal circasiano de hoja muy ancha", o un *kangiar*, "puñal grande, a modo de machete", o un *klebán*, "especie de puñal corto javanés". (Citas del *Larousse*.) La suposición puede suplir la identificación del arma, aunque no el sitio en donde fue enterrada –el corazón–, ni la frase final del condenado: "como un perro, dijo, y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle".

Kafka dibujó una situación de condena sin causa, de ejecutoria sin palmos de lógica. K se había atado a un

deber ser cotidianamente normal, incapaz de quebrantarle su integridad de *juris*. ¿Qué hizo K para caer en K? A esa pregunta Kafka no responde, y es de creer que escribe su libro para averiguarlo, ya que, según se sabe, no para publicarlo. ¿Era Kafka el mismo K, como se ha insinuado? Kafka temía llegar a ser el propio K, como cada uno de nosotros ciertamente lo teme hoy en cualquier punto de la tierra. De nada vale la objeción de Marta Robert de que Kafka, al publicar su obra, hubiese dado un nombre al personaje. Porque ese nombre no existe ni a estas alturas es dable reemplazarlo, de modo simbólico toda funesta hora de inculpación absurda en nuestro tiempo es fatalmente la hora de K.

La condición de K se presenta, de común, montada sobre tres elementos: dos en relación directa y uno, el inculpado, sin conexión lógica y, por ello, factor de cuasi comicidad en la novela, y de angustia y temor en la vida real. Basta que, por un simple azar, encarnemos este tercer elemento para que hayamos caído en territorio de K y nadie pueda ya salvarnos. En *El Proceso*, tal condición se articula así: la sociedad (primer elemento) y el siempre inaccesible tribunal (segundo elemento), atrapan a K. La novela gana su fuerza de la ausencia de causalidad posible entre la víctima y el sumario. Años después, el esquema, ya no novelado sino pavorosamente real, se presenta para el pueblo judío. Los campos de concentración exterminan a millones de seres en la inocente condición de K.

Vemos que en *El Proceso* el exterminio pudo ser lento, tramado, postergado y, en cierto modo, en Auschwitz lo fue. Pero también puede ser súbito, atronador, fulminante: la mañana del seis de agosto de 1945, en Hiroshima, y días después en Nagasaki, ciento cincuenta mil hombres sucumbieron bajo la atmósfera pestilencial de K.

La condición de K la esquematiza una total inocencia ante el ajusticiamiento, la indefensión del condenado,

el azar de la circunstancia y el estupor con que el hombre constata la fragilidad de los valores morales, los únicos a partir de los cuales es posible la vida.

La fatalidad de K repite a diario su aleatorio percance. Hace poco el conde Karl von Spreti, Embajador alemán en Guatemala, pereció en la arácnida zona de K. Ajeno a una situación que se sirve de su vida como objeto, padece la estupidez de un azar que lo conecta con una pugnacidad de la cual es totalmente ajeno. Desde estos umbrales temerosos debe ser releído *El Proceso*. Puede, incluso, inventarse un nombre judío o japonés o alemán: la condición de K posee en todas partes la misma identidad cruel, amenazante.

No ha de confundirse con el riesgo moral o espiritual del héroe que desafía, por un sistema de creencias, el mecanismo inquisidor de su época, aunque su martirologio se torne igualmente brutal (Sócrates, Cristo, Galileo): es la pura inocencia atada a una mutilación sin causa.

Así puedo explicarme el temor que por instantes asocio a la letra K. Creo mirarla cruzar en su mutismo la calle donde vivo. Tiene el aire lamentoso de un solo de flauta funérea. En sus huesos, palpo la corrosión atómica que Giacometti transmutaba a sus bronces. La saludo desde lejos y hago cuanto puedo por esquivarla. No es una letra, sino una condición, un espectro.

1970

Poesía y vitalidad en Drummond de Andrade

En una memorable conferencia de 1948, el poeta inglés W. H. Auden, recién fallecido este año, al esbozar su concepción de la poesía y de lo que creía primordial en la relación del hombre con la palabra en nuestra época, anotaba a modo de conclusión: "Las cosas que me interesan al leer un poema son dos: la primera es *técnica*: he aquí un aparato verbal, ¿cómo funciona? La segunda es, en un sentido amplio, *moral*: ¿qué especie de tipo habita este poema? ¿Qué le oculta al lector, qué se oculta a sí mismo?" Cierto, otros intereses pueden concurrir en el ánimo del lector, por ejemplo: ¿qué mundo inaugura esta palabra? ¿Desde cuál zona sensible emprende su captación del universo? ¿Se trata de una alta poesía que se propone áreas estéticas limitadas o, a la inversa, es una poesía fatalmente menor, atrapada en la imposibilidad de ambiciones absolutas? ¿Cuáles ecos prolonga, cuáles apenas enuncia como posibles de ser retomados más tarde? De muchas otras indagaciones, intuitivas o sistemáticas, podemos valernos a la hora de encarar el poema. Conviene sin embargo advertir que las dos apuntadas por Auden se cuentan entre las más esenciales. No las invocamos ahora por una identificación adrede con el pensamiento de Auden, ni por vano señuelo literario, sino porque al detenernos en la obra del poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade (nacido en Itabira, Estado de Minas Gerais, en 1902), y concretamente en los diez libros que compila la suma poética de *Reunião,*[3] advertimos cómo ambas interrogantes no pueden, tratándose de él, obrar escindidas. Una exigente atención a la palabra se presta en su

[3] *Carlos Drummond de Andrade, Reunião (10 Livros de Poesia). 4ª. edición, introdução de Antônio Houaiss, Río de Janeiro, 1973.*

poesía, es verdad, pero se trata ante todo de una atención ética, de igual modo que su participación en los hechos del mundo parece coagularse sin mistificación en la forma de su obra poética. Así, al inquirir por la técnica de su lenguaje, damos con el hombre que la sostiene, y viceversa, pues en pocos autores, como en él, tal identificación ocurre con una armonía tan plena.

No viene al caso ahora introducirnos en el *vasto mundo* de Drummond de Andrade para esclarecer las pesquisas que Auden nos recomienda. Una tarea como ésa impondría sin duda mayor detención y más amplio espacio. Y, además, puede decirse que, en lo sustancial, ha sido alcanzada, aunque no por un autor solo: la editorial Aguilar, de Río, en 1964 censó un conjunto de cuatrocientos artículos, reportajes y trabajos sobre esta obra, aparecidos en distintas partes del mundo hasta esa fecha. Diez años después, a la luz de recientes publicaciones en lengua inglesa y francesa, es presumible creer que el índice se haya duplicado. Tentativas críticas de la intención más diversa han tratado de esclarecer –algunas por medio de tesis voluminosas– la irradiación de esta obra en las tramas de su hechura así como en la *especie de tipo* que sus versos presuponen. Las conclusiones, como las tendencias, de común difieren; no así el sentido de vital fraternidad que todos reconocen a sus páginas.

A los ojos de un lector hispanoamericano, la poesía brasileña de comienzos del siglo XX ha cumplido una atractiva proeza: contiene, de un lado, una propuesta de absoluta modernidad (lo moderno, para el espíritu del Brasil, alcanza tentaciones mitológicas) y del otro se propone avanzar a través de ámbitos novedosos sin cancelar los atributos que coordinan su identidad. No se expone a borrar con influencias foráneas su propia imagen, aunque se muestre proclive a asimilar cuanto le ayude en mayor proporción a ser lo

que es. No se repliega sobre su pasado para detenerse en él, pero tampoco, al abrirse al mundo, desecha la brújula de cuanto ancestralmente la unifica. De una atención como ésta, tan alerta hacia sus raíces creadoras, surge esa voluntad de cribar toda forma extraña hasta conferirle peculiaridades propias. El arte y la poesía de Brasil, por tanto, se muestran al mismo tiempo abiertos a innovaciones y aferrados a su integridad histórica. Y este poder refractario con que logran preservarse de una mimesis directa constituye, sin duda, su dádiva más sugestiva.

En la poesía de Drummond de Andrade son visibles las notas que acentúan esta identidad brasileña: la inmediatez de la palabra (sus temas frecuentan con raros infortunios el dato periodístico), la modernidad entendida como objeto del poema y como actitud semántica, el tono a menudo coloquial y cordial, la apropiación sentimental del mundo resguardada por la ironía y el humor, la humilde artesanía ante cada vocablo, la marcada obsesión por las cosas. Muchas de estas notas son comunes a distintos poetas de su generación, así como a otros de periodos más recientes. Para la sensibilidad de nuestra lengua, que tradicionalmente se propone el alejamiento del objeto lírico y es proclive a la urdimbre barroca, tal inmediatez con que lo brasileño trata de definirse procura a la vez atracción y desconcierto. La proximidad entre nosotros (proximidad del hoy, del acaecimiento en su escueta desnudez) parece experimentarse, si miramos los intentos en esta línea, más bien como la constatación de una suerte de impedimento. En Drummond, los hechos de la vida, a menudo los más cotidianos y notorios, suscitan el poema. No vienen convocados por un proyecto formal: contra ello nos advierte Antonio Houaiss en la lúcida y documentada introducción de *Reuniâo*; llegan naturalmente porque esta obra es "el medio de sobrevivencia del poeta para situarse en el mundo; no

obedecen a intenciones externas, antes bien, brotan de un hombre que enfrenta la era presente con la palabra en términos de sobrevida:

No seré el poeta de un mundo caduco.
Tampoco cantaré el mundo futuro.
Estoy preso en la vida y miro a mis compañeros.
Están taciturnos, pero nutren grandes esperanzas.

Entre ellos considero la enorme realidad.
El presente es tan grande, no nos alejemos.
No nos alejemos mucho, vayamos de manos dadas.

"Manos dadas"

Nos hemos referido a una suerte de desconcierto acaso para aclarar que nuestra poesía, aun situada en estado de proximidad f rente al hecho lírico, genera naturalmente una distancia, una perspectiva espacial que le es propia. Y aquí damos con algo que tal vez sea consustancial con la raíz de cada lengua: la medida del espacio que gobierna su estado poético. No es nunca idéntica esa distancia de un habla a otra, como no es igual en cada una de ellas a través de las épocas; por esto, dar con el matiz recóndito que prevalece en cada lengua y en cada tiempo, será la prueba capital del verdadero poeta. Al cabo, no importa tanto que San Juan de la Cruz se encuentre a una distancia diferente de su Dios que lo está, digamos, Eliot de J. Alfred Prufrock, o Rimbaud de su *Illuminations*; lo que confiere al poema la realidad de su significación imprescindible es el hecho de que esa distancia resulte la más justa al espíritu de su época, que aparezca a los ojos de todos como la más perentoria. Desde este punto, la inmersión de Drummond de Andrade en el acaecer cotidiano, en el día abierto ante los ojos con el dato de una página periodística,

se nos aparece como una distancia legítima, como una proximidad donde lo moderno se encarna en palabra vital.

Y sin duda son sus tonos humanos, tan hondamente comunicados, los que otorgan a la poesía de Drummond su verdadera jerarquía, aunque él insista en definirse como "un poeta menor y de ritmos elementales". Vital es, por sobre todo, esa palabra donde la vida conquista su humilde heroicidad sin estridencia, pero eludiendo la tentación del aniquilamiento. Se ha dicho que una de las pruebas mayo res de la filosofía se concreta en su respuesta al suicidio. Y puesto que una definición de la vida, al decir de Jean Wahl, debe contener una noción implícita de esperanza, la poesía de la vitalidad será así la poesía de la esperanza del hombre durante su pasaje terrestre. Los poemas de Drummond se insertan en esta tentativa. Como bien lo interpreta Houaiss en la introducción citada: "la vida continuará, si no en mí, al menos en Otros, o en algo que tal vez no sea Otro, incluso aunque no valga la pena: continuará...". Leámoslo en Drummond: "Que la tierra ha de comer / pero no coma aún / / Que aún se mueva / para el oficio de la posesión / / Y ve a algunos sitios / antiguos, otros inéditos, // sienta frío, calor, cansancio; / se detenga un momento; continúe, // descubra en su movimiento / fuerzas desconocidas, contactos // Que aún sienta el perfume de la fruta, / de la tierra en la lluvia, que prenda / que imagine y grabe, que recuerde // El tiempo de conocer a otras personas / de aprender cómo viven, de ayudarles". (*Los últimos días.*)

El arte de nuestro siglo, como se sabe, se vincula con una alteración profunda de las nociones a que se aferraba la estética tradicional desde el Renacimiento; tal alteración ha trastocado la imagen que el hombre se había forjado de sí mismo. A la deificación romántica del individuo como vértice de la creación, se ha opuesto el monólogo quebrado del yo lírico moderno, consciente de su mengua, víctima

de una cosificación que cada vez tiende a padecer como una prueba más devastadora. En nuestros días se comprueba con mayor evidencia, como ha afirmado Herbert Read, que "es casi imposible ser poeta en una era industrial". Al *hombre hueco*, avizorado por Eliot al alborear el siglo, se le han descubierto dotes de autómata, de bufón y con relativa frecuencia se escucha su palabreo sin sentido derivar por vías insalvables hacia el pleno mutismo. Los esfuerzos de replantear su condición por medios espirituales y teológicos no han logrado, al menos hasta el presente, congregar una audiencia de interés convincente. ¿No está aquí el secreto de ese valor tónico que alcanza el decir poético de Drummond? Acaso, como todos, él se cuide de festejar las escasas glorias del individuo contemporáneo, cada vez menos perceptibles, pero ¿no eleva lo humano en su marchita inmediatez a una especie de religión de lo cotidiano? La vida a que nos lleva la senda drummondiana muestra, cierto es, el lóbrego paisaje de nuestro tiempo, la mutilación de sus centros estelares. Mas su persistencia vital interpone en esas brumas algunos jirones de esperanzas, de cordial e irónica esperanza. Y se trata de una vitalidad que, para volver al planteamiento de Auden, se localiza por igual en la técnica de su palabra y en los atributos que como hombre lo definen.

1973

Poesía en un tiempo sin poesía

Uno de los aforismos de Nicolás Gómez Dávila publicados en el número 21 de la revista bogotana *Eco*, reza literalmente: " Primera mitad del siglo XVIII, segunda mitad del siglo XX, los dos medios siglos más hueros de poesía en muchos siglos". La forma elusiva y lapidaria, propia de la escritura aforística, sin duda dispensa al autor de la incomodidad de los detalles, tan necesarios a la hora de esclarecernos su pensamiento y de examinar la rotundidad de un juicio semejante. La sentencia acusa, sin embargo, el trazo de una meditada convicción, lo cual la re l e va de cualquier sospecha de efectismo. Y tiene sobre todo el raro atractivo de declarar un parecer opuesto al común panegírico de la lírica contemporánea, aventurando una reprobación tan franca como demoledora.

El aforismo, apenas leído, suscita por lo menos tres reparos en el ánimo de un lector medianamente atento. El primero tiene que ver con el lapso a que en parte se ciñe su condenatoria, el de la segunda mitad de nuestro siglo, de la cual faltan dos décadas para que finalice y de cierto varias otras para juzgar con alguna objetividad su perspectiva. No habiendo concluido aún la otra mitad de la presente centuria, el juicio corre el riesgo de encarnar una predicción antes que una exacta comprobación de los hechos. Un segundo reparo nace de lo indeterminado del campo que examina, al punto que no sabemos si se refiere sólo a nuestra lengua o a todas las lenguas de Occidente. Traído al ámbito de la lírica castellana, no deja de ser oportuno revisarlo. Por último, la sentencia divide tajantemente la primera y segunda mitad de nuestro siglo, siendo que, al menos en poesía, tal división resulta inoperante. Negando

la última parte, se niega tácitamente la primera, en la cual se hallan muchas de sus raíces teóricas y cuyas exploraciones en notable medida se prolongan hasta nuestros días.

Los reparos no le restan al fragmento el aire sugestivo que siempre despiertan las negaciones absolutas. Su declaración delata, como dije, una convicción que es sin duda el producto de estimaciones comparativas entre la poesía de hoy y la de las épocas pasadas. Hay que decir, además, que el reclamo no carece de filiación. Hugo Friedrich, por ejemplo, para citar a un renombrado estudioso de la lírica moderna, confiesa que pese a su cabal comprensión de la poesía contemporánea, se siente en mejor compañía con Goethe y los clásicos antiguos, que con Paul Valéry y T. S. Eliot.

El radicalismo de Gómez Dávila quizá procura contrarrestar otro reiterado con no poca frecuencia: el que trata de desvincular el arte del presente de toda relación con el pasado, imponiendo una visión lineal que erróneamente se ve corroborada en los avances del campo científico. Su reproche viene a tener por blanco principal la tendencia que Octavio Paz ha llamado la *posvanguardia*, cuya aparición tentativamente se sitúa hacia 1945, es decir, al término de la primera mitad de nuestro siglo. Pero, admitiendo como válido el distingo, ¿no es demasiado temprano para sopesar sus aportes cancelando las esperanzas de su evolución futura? Paz vuelve una y otra vez sobre el fin del "tiempo lineal", y es llamativa su advertencia de que en nuestra hora algo termina y algo nace. La estética del cambio constante, que marcó la primera vanguardia y acentuó el carácter histórico del poema, parece ahora quedar a un lado. La nueva lírica se abre más allá, en otro tiempo y frente a otras circunstancias. Esto lo lleva a preguntarse en forma conclusiva: "¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la era moderna y con ella de la idea de arte moderno". (*Los hijos del limo.*) Ya no

somos, pues, modernos, al menos en el sentido en que lo fueron Neruda, Bandeira, Eliot. ¿Qué somos? El título de una antología reciente de jóvenes españoles parece responder no sin humor a esta pregunta: *Poetas poscontemporáneos*. Dios los oiga.

Pero, volviendo a la sentencia que nos ocupa, ¿cuáles serían los síntomas de la lírica moderna que nos precisan su desventaja respecto de épocas anteriores? Es aquí donde, más que de poesía propiamente, conviene hablar de la condición del poeta en el tiempo presente y de las posibilidades a su alcance para, tanto como pueda, *purificar las palabras de la tribu*. Tal vez nunca antes, como ahora, fueron más unánimes las declaraciones sobre la dificultad creadora por parte de los propios poetas. El tema constituye ya un tópico fácil de constatar a partir de los simbolistas y quizás antes, el cual no ha cesado de acentuarse hasta nuestros días. "Es difícil ser poeta en una época industrial", anotó a comienzos de siglo Herbert Read. Como crítico enterado y poeta él mismo, bien sabía lo que decía. Y lo sabía sobre todo por pertenecer a una de las generaciones a las que correspondió trazar el saldo de la revolución industrial inglesa, que tantas y tan notorias alteraciones introdujo en el mundo. Las citas al respecto podemos multiplicarlas, entresacándolas de muy diversas lenguas y periodos, sin que difieran mucho en su intención unas de otras. Anotemos, así y todo, una más, ésta debida al gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti: "Yo me pregunto: ¿existe todavía la posibilidad de un lenguaje poético? Hoy el tiempo parece ser tan veloz que ya no existe posibilidad de relación entre tiempo y espacio, que ya no existe duración, es decir, que ya no existe la posibilidad de la contemplación y, por consiguiente, de expresión de la poesía". (*Vida de un hombre*, Monte Ávila Editores.) Observemos que el pesimismo de ambas opiniones coincide en reprobar las mutaciones de la sensibilidad aparejadas

por los cambios técnicos. La era industrial, para Read, y el tiempo veloz y hostil, para Ungaretti, configuran un mismo desarraigo, cuya exploración ha atraído por cierto la atención de pensadores notables. Muchas páginas de Heidegger, para nombrar uno de los más eminentes, reiteran a la luz de la reflexión filosófica un parecer bastante similar al de los propios poetas.

El tema, nada inédito por lo demás, demanda mayor espacio que el de una simple nota y una competencia más calificada. Pretendo ahora, no obstante, representármelo en una realidad concreta que puede, en mi opinión, objetivamente resumirlo. Nada nuevo se añade con decir que esa realidad se localiza del modo más notorio en la pérdida de la ciudad como centro espiritual donde halla su arraigo privilegiado la poesía. Convendrá siempre, pese a todo, repetirlo. Lo que nombramos con la palabra ciudad significa algo completamente distinto antes y después de la aparición del motor, al punto que tal vez no resulte apropiado lingüísticamente homologar, si deseamos llamar las cosas por sus nombres, la urbe moderna con la apacible comarca de otras edades.

Hoy podemos advertir, tras la pérdida de ese espacio, de qué modo resulta imprescindible la relación del hombre y la ciudad para explicarnos las obras que nos legaron los artistas del pasado. Cada poema, cada obra de arte, encarna un diálogo secreto, a menudo amoroso, con las calles y las casas, las tradiciones y los mitos de ese poema mayor que en ella se fundamenta. El París de Baudelaire, la Alejandría de Cavafy, la Lisboa de los cuatro Pessoa, se nos tornan inseparables de sus logros artísticos en una medida tal que el destierro hubiera necesariamente supuesto su silencio definitivo. No hablo, por cierto, del destierro físico, siempre posible de sobre llevarse, pese a la crueldad que reviste, sin que se mutile el diálogo con ese espacio que,

al fin y al cabo, se sabe existente, aunque prohibido, en alguna parte. El verdadero destierro, el desarraigo absoluto, comienza con la certeza de que ese lugar ya ha sido abolido para siempre, de que hoy somos, en una proporción desconocida para otras épocas y sólo ahora comprobable, *hombres sin ciudades*. En las urbes de nuestro tiempo, rectas y grises, ya no es posible la contemplación, como se lamenta Ungaretti. Y no basta con el deseo de alejarnos en busca de otra más en armonía con los requerimientos humanos, porque, aeropuerto tras aeropuerto, sus líneas se nos repiten idénticas dondequiera que lleguemos, con su prisa feroz y sus hervores mecánicos.

El poeta aparece así como el arquitecto por excelencia que reproduce a su modo la geometría espiritual de ese plano mayor donde halla lugar la vida común. Se sabe responsable de cada palabra como de cada casa y cada puente. La escala de sus equivalencias no se sirve de las leyes aritméticas para lograr su exactitud, pero la correspondencia de palabra y espacio hace ilegible la una sin lo otro. El sueño del libro absoluto de Mallarmé, ¿no es acaso el canto de cisne de esa última tentativa por retener lo que ya en su tiempo empezaba a desvanecerse? Y cuando el viejo Yeats, años más tarde, confesaba: "Siento un gran deseo de crear forma", ¿a cuál forma perimida buscaba restituir si no a la que cobraba vida en la ciudad que alcanzó a ver?

El medio siglo más huero de poesía en tantos siglos, de que habla Gómez Dávila, se me aparece así como el más huero en espacio vital para la poesía. Me inclino a creer que no por ello la posteridad dejará de encontrar en las mejores voces de nuestra hora muchas palabras dignas de memoria. A la postre, lo más excitante del futuro es que no podemos suponerle benevolencia. "Todo porvenir es brutal", dice la institutriz de la novela *Otra vuelta de tuerca*. Pero cualquiera sea el parecer venidero acerca del arte de nuestro tiempo,

será de todos modos innegable que cuanto se pudo salvar de la palabra fue mediante una lucha más ardua, aceptando un destino de expósitos. Hoy sabemos que hemos llegado no sólo después de los dioses, como se ha repetido, sino también después de las ciudades. No es improbable que unos y otros retornen un día, pero celebrarlos ahora, para adular al futuro, sería cometer imperdonable falsedad. "El poeta –es de nuevo Herbert Read quien lo dice– tiene todos los privilegios, menos el de mentir".

En torno al primer Pellicer

Por breve que se intente, una valoración de la obra poética de Carlos Pellicer no puede dejar de confrontar su periodo juvenil, de innovaciones líricas tan definidas, con los otros momentos en que se cumple su desarrollo. El examen de sus fases evolutivas, bastante diversas en cuanto a intenciones y procedimientos, sirve para esclarecer su vigencia en nuestra hora, a la vez que nos muestra con qué fortuna le acompaña el don poético desde su edad más temprana. Los títulos que recogen su labor inicial, a los que deseo en especial referirme, se remontan a la década del veinte: *Colores en el mar* (1921), *Seis, siete poemas* (1924), *Piedra de sacrificios* (1924), *Hora y 20* (1927) y *Camino* (1929). Sin que desestime otras publicaciones suyas más numerosas, esta primera serie agrupa a mi ver lo más esencial de su "material poético". En los demás libros que publica hasta su muerte, cuanto en ellos se advierte de logro inequívoco guarda relación, muchas veces nostálgica, con sus intentos inaugurales. La tercera década del siglo, que es también la tercera de su vida (nació en Villahermosa, Tabasco, el 16 de enero de 1897), resulta así para él especialmente fecunda. Tal demarcación, con todo, si bien comprende un definido lapso de su trabajo, no puede concebirse en forma estricta, al punto que sea dable afirmar que es enteramente disímil su labor subsiguiente. Para los diversos hitos de esta obra es acertada la observación de Octavio Paz, cuando define a Pellicer como un creador de "instantes poéticos", en quien aun "en sus composiciones menos logradas es posible rescatar dos o tres versos sorprendentes".[4] Conviene reconocer, sin embargo, que tales *instantes* se reiteran con mayor

[4] *Octavio Paz, Las peras del olmo, Imprenta Universitaria, México, 1957.*

convencimiento al comienzo, pues si los años aportan más hondura y serenidad a su palabra, no siempre acentúan con igual suerte esa cualidad que Gottfried Benn llamó "poder de fascinación".[5]

Hoy, desde las preferencias de otros tiempos, podemos beneficiarnos de una perspectiva más despejada al examinar la azarosa empresa vanguardista con la que su obra en principio se confunde. Resultan ahora más evidentes en su obra los signos de una modernidad conquistada antes que deliberadamente impuesta para hacer coro al gusto del momento. Me refiero a las proposiciones tan frecuentes en sus libros escritos antes de cumplir los treinta años: distancia ante el objeto lírico, tono plástico al que asiste una musicalidad inédita, ritmo ágil y descoyuntado, que refleja a su modo el cubismo, certeza del don verbal innato para comunicarnos sus visiones. "Su acentuada desfachatez para hablarle de tú a la poesía", dirá Paz, lo cual es cierto, aunque su desfachatez no la esgrima nunca adrede ni deje de encubrir un tono a la vez fraterno y religioso.

En la mayor parte de esos libros plenos de innovaciones, la imagen no se enajena al concepto ni la voz se extravía detrás de la orquestación y los motivos modernistas. Hay aceptación múltiple de las cosas, pero no sin visible re p a ro a las fórmulas manidas: *En la bailada luna de la fuente / naufragan los rollos de música / del siglo XIX / y casi todos los del XX.* O este otro: *Morirá también el hado / y una gran cantidad de princesitas.*[6] Sus visiones apelan casi siempre a una formulación melódica, como si el ojo, más que ver, oyera. "Ojos siempre tuvo, se sospecha que también corazón", dijo de él Alfonso Reyes con su proverbial agu-

[5] *Gottfried Benn, Ensayos escogidos, Alfa, Buenos Aires, 1977.*

[6] *Las citas de Pellicer fueron tomadas de su Primera antología poética, Fondo de Cultura Económica, México, 1969. Gabriel Zaid, lúcido y fervoroso comentarista de la obra pelliceriana, ha advertido sobre las "pésimas ediciones" de Pellicer, causantes sin duda de que sus poemas no se hayan difundido en la proporción que merecen.*

deza.[7] La distancia que logra la voz respecto de su objeto constituye, sin duda, el eje de cada visión. Se trata de una distancia visual y musical a la vez, porque el verso no busca a todo trance ser eufónico, aunque no desdeñe la rima. Su dibujo no acumula definiciones ni saca relaciones conceptuales de las cosas que mira, apenas se limita a anotarlas tal como las transforma su propio sentimiento: *Soy un poco de sol desnudo / libre de los pies y de las manos. / Estoy, solamente. / Estoy, nada más.* La adjetivación cede con frecuencia a la sorpresa o contraría las pautas adjetivales más acatadas por el modernismo (*los adjetivos serán comunistas*). Otra peculiaridad suya es que prefiera la diversificación temática en forma de variantes, en vez de la convergencia hacia un solo punto. De allí que la fragmentación en pareados, trípticos, etcétera, a veces numerados para acentuar su autonomía, constituya un recurso repetido. Se diría que otro uso del verso, más ágil y ligero, pero también más atento al silencio se prefigura. (*Soy el silencio Jr.*)

Muchas de estas notas debieron parecer inusitadas, casi como líneas de simple divertimiento, aunque después lleguen a ser reivindicadas por la modernidad poética. Al presente, en vista de la proyección imaginística abierta por el norteamericano Wallace Stevens la relectura del primer Pellicer resulta sugestiva porque permite situarlo bajo una óptica más exacta. Son evidentes ciertas afinidades con el autor de *Harmonium*, libro este que es coetáneo del periodo a que me refiero. Un poema como "Grupo de palomas", por ejemplo, quizá habría satisfecho la exigencia de Stevens como pocos de los que en su lengua se leían entonces: *Los grupos de palomas / notas, claves, silencios, alteraciones, / modifican el ritmo de la loma. / La que se sabe tornasol afina / las ruedas luminosas de su cuello / con mirar hacia atrás a su*

[7] *Citado por Federico de Onís en Antología de la poesía española e Hispanoamericana, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1961.*

vecina. La fragmentación del poema, la neutralidad de su tratamiento y hasta el tema mismo, de levedad fotográfica, componen un ambiente muy de Stevens. Se trata, claro está, de una semejanza que sus autores no sospecharon siquiera. Y más que una semejanza, de una sintonía de la época en que viven, lo cual corrobora la afirmación de W. B. Yeats, según la cual "cada hombre, en todas partes, pertenece más a su tiempo que a su país".[8]

Detrás de esa atmósfera, de esa rara objetividad –ahora podemos verlo– se halla no sólo la influencia creacionista, hay además un eco de todo el clima de la primera postguerra, que en la pintura estimula la perspectiva múltiple del cubismo, en música las innovaciones de Stravinsky y el descubrimiento del jazz, y cuya sensibilidad algo debe también al sonambulismo del cine mudo. Son similitudes que se insertan dentro de sus personales diferenciaciones. Stevens, por su parte, más atento a sus descubrimientos, más alerta, se esforzará al cabo de los años por explorarlos tenazmente. Pellicer, luego de reveladores silencios, deriva y se abona a líneas menos válidas, alguna francamente débil y ya insinuada desde su inicio, como la que hospeda su vena épica o su recurrencia, con mérito disparejo, en los modos estróficos tradicionales. Pero el aporte que debemos reconocerle desde sus primeros cuadernos, arraiga en la nueva sensibilidad que él sabe trasmitirnos tempranamente mediante un tono propio, pictórico y solar, donde el yo parece a la vez estar y no estar implicado: por el alejamiento se creería que rehuye un contacto profundo con sus elementos; por la atmósfera, en cambio, sabemos que la voz que nos habla es también uno de los colores a que ella se refiere. El procedimiento que guía su dibujo del paisaje se ciñe a lo instantáneo; las más de las veces es un apunte

[8] *Louis MacNeice, La poesía de W. B. Yeats, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.*

directo del natural, si bien en otras ocasiones la perspectiva se demora, aparece la parsimonia del catalejos. Tiene conciencia de que le bastan unos pocos trazos para abarcar lo que desea, pero se da cuenta por instantes de que las palabras no le siguen con la ductilidad a que aspira (*Si yo fuera pintor me salvaría / / "yo tendría ojos en las manos para ver de repente*), así persiste una y otra vez en la formulación de los sentimientos del color. La indagación del paisaje en todas las gamas de la luz es, pues, una especie de desiderátum de esta poesía.

Desde este punto merecen una lectura detenida los justamente famosos *Estudios* de Pellicer, esos apuntes libres y equilibrados, de inusual espontaneidad, en los cuales se combinan rasgos de humor, colores, juegos de sonido y cierta aireación vivificante, desconocidos entonces. En ellos es un mérito notable que a pesar del frecuente cambio de perspectiva no pierdan atractivo, sino que, por el contrario, a menudo lo acrecienten. Y sorprende sobre todo la seguridad con que reúne encuadres disímiles sin el menor titubeo en la elección de sus equivalentes verbales. Lo inmediato de estos apuntes, próximos a un cuaderno de bitácora, a un carnet de viajero, le impone un cúmulo de datos, hechos, anotaciones, cuya afortunada recuperación casi nos hace olvidar los riesgos que desafía cualquier poeta en idéntica circunstancia: *Chipre. El buque cruza frente a Pafos. / Una boya flotante dice en portugués: / aquí nasciou Aphrodita*. No es posible un registro más cercano de los accidentes en que decide implicarse. Si el poema lejos de extraviarse en un clima de relevancia meramente personal, consigue a menudo elevarse a imponerse al lector, ello se debe al acierto imaginativo de Pellicer y a las combinaciones rítmicas de que sabe valerse.

Un rasgo esencialmente novedoso, pues, más allá de las imágenes que acogen los proyectos creacionistas, está

en su forma plástica autónoma. No se trata de una poesía que recrea cierto modelo pictórico o que parte de él para justificarse, como fue el caso en la lírica precedente; en Pellicer convive una alianza tan íntima entre poesía y pintura como sólo después llegará a prevalecer en la poesía de nuestra época, hasta constituir uno de sus síntomas peculiares, contra el cual, digámoslo de paso, parece estarse de vuelta.

La mención del aporte creacionista demanda, tratándose de él, una precisión. Pellicer cultiva una forma de imagen vecina al propósito huidobriano, y buena parte de su modernidad se fundamenta en ella, pero difieren radicalmente el tratamiento y el tono con que la inserta. Paz la nota "menos abstracta y geométrica" que la del poeta de *Altazor*, acaso porque es menos deliberada, menos demostrativa o simplemente más vital. Cuando Huidobro (el Huidobro de los 21 años, es verdad) afirma que el ritmo debe ser creado por la idea,[9] desafía una tradición de muchos siglos y no toma en cuenta que Homero bien pudo ser ciego, pero no sordo. Pellicer en cambio se muestra más inclinado al ritmo del habla diaria que determina la forma del pensamiento poético o la estimula. Por ello tampoco habría podido seguir al chileno cuando recomienda, años más tarde, una poesía lo más alejada del lenguaje que se habla. Al contrario, con frecuencia recurre muchas veces a locuciones y giros coloquiales, un proceder que con el tiempo constituirá otro de los rasgos diferenciadores de la lírica contemporánea.

Poeta de los sentidos, nada parece estimular a su imaginación que no se corresponda con la propia experiencia, ninguna de sus palabras apuesta a otra suerte que la de celebrar, a veces con un propósito ingenuo pero henchido de vida, los dones del mundo, la energía de los elementos

[9] *V. Huidobro, Poesía y prosa, precedida del ensayo "Teoría del creacionismo" por Antonio de Undurraga [y otros], 2ª edición, Aguilar, Madrid, 1967, 547 p.*

en perpetuo diálogo con el cuerpo. Toda su escritura, y en especial la de este tiempo, tiene por ello un aura atlética de preferente invitación al horizonte marino y al encanto solar. Es la luz de los trópicos a la que cantó en algunas de sus memorables composiciones. Tal vez por esto, aun sin nombrarlo, desde todos sus versos se ve el sol, aparece en el privilegio luminoso del ritmo, en la justeza del tono. (*Mi corazón es tu alabanza / palmera de mis días azules.*) Pero está lejos de fiar en ello la búsqueda de una claridad mental, de algún empecinado intento en procura de esa lucidez que tentará a Valéry. El sol de Pellicer, en el juego de los opuestos, viene a resolver la oscuridad del deseo.

Me he referido antes a una modernidad conquistada y no deliberada, a una innovación *desde la poesía*, justificada por sí misma antes que por alegatos o manifiestos explicitadores. Pellicer, ya se sabe, se abstuvo de exponernos consideraciones teóricas. El concepto de modernidad, por el empleo tan diverso e impreciso de que es objeto, acarrea no pocas ambigüedades. Sin ánimo de introducir aquí su discusión, pienso que lo importante al precisarlo será retener de él su aspecto dinámico, que lo hace susceptible de ser aplicado a cualquier época, y no suponerlo circunscrito a un momento determinado. Creo que la modernidad en cualquier época la constituye el modo distinto y específico de prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura. Pellicer fusiona, sin ocultarlas, algunas líneas del posmodernismo, pero éstas se insertan en la primera renovación, que deja atrás lo puramente eufónico para acentuar otras notas más importantes en su hora. Es la misma voz que viene de los siglos, pero es otra: la imagen, la adjetivación, el ritmo de sus poemas iniciales bastan para identificarla. Me parece por tanto exacta la afirmación de que con él llega a México (no sólo a México, es verdad, y no sólo con él) una primera conquista de modernidad, lo que

en el ámbito de nuestra lengua se traduce ante todo por una superación del modernismo. Al reparar en el olvido que cubre tantas otras tentativas de aquel tiempo, algunas más aventuradas en experimentaciones, menos referidas a la tradición o simplemente desasistidas del don verbal, nos percatamos de cómo en aquellos primeros libros de Pellicer sí hay una manera distinta y personal de presentar mediante nuevas combinaciones los temas seculares.[10]

Poesía de permanente juventud, como se ha repetido, pero también poesía *de la juventud*, en cuanto su primera instancia, sus primeros colores, acusan mayor energía y dominio artístico. Hay que decir que la diferencia no es sólo de proposiciones, objetivamente sorprende el franco desnivel entre esta primera fase renovadora y la ulterior, más incierta no tanto en sus procedimientos, también en las perspectivas a que se ciñe. De estas últimas, apenas contadas páginas guardan el encanto imaginativo y la prontitud verbal que en sus comienzos exhibiera. Quizás sólo esos cinco cuadernos nos basten para afirmar su nombre en nuestros días sin desmerecer su fama. Bien se sabe que un poeta no sólo está en lo que escribe, también, y a veces en un grado más sugestivo, en cuanto intencionalmente desdeña, porque toda palabra supone siempre una opción, todo poema una elección frente a la memoria de su tiempo y del tiempo venidero. "Algunas veces me siento un poco triste –anota el místico irlandés George Russell– de que el artista maduro y autocrítico aniquile al artista anterior, juvenil y no del todo seguro de sí mismo".[11] En Pellicer, el retorno a ciertas estructuras posmodernistas, aun puntuadas de ocasionales descubrimientos, cancela la vía anterior más fecunda y le confina la voz en una perspectiva incierta.

[10] *El ultraísmo del primer Borges, discretamente silenciado por su autor, no es sino una de las empresas que ocuparon la atención de aquellos años, hoy recordada sólo en razón del mérito innegable que nos lega la obra borgiana.*

[11] *Véase Louis MacNeice, op. cit.*

Hay, por último, otro uso moderno que su relectura puede procurarnos, el cual le devuelve una imprevista vigencia porque arremete oblicuamente a cierto naciente tabú de nuestra hora. Me refiero al clima sensual que recorre toda su obra, y que tácitamente desafía con su sinceridad la incertidumbre emotiva de nuestro tiempo, los artificios mentales en que se refugia buena parte de las tendencias en boga. Pellicer no cedió un palmo a esa complacencia gratuita, por el contrario, instintivamente elude cuanto no se traduce en un placer corpóreo. La poesía para él es acontecimiento de los sentidos, jamás el cálculo de una intención en frío. Poseyó un goce vegetal de la palabra que lo defendió siempre de toda aridez, cierto instinto de revisar a la luz del deseo cualquier línea de su composición, antes que incorporarla por vía puramente intelectiva. (*Escribo para darme gusto.*) Tal vez el secreto de esa juventud que se ha reconocido a su palabra, radica en la naturalidad de su procedimiento. Porque "en el arte –como escribiera Sir Kenneth Clark– no se puede lograr naturalidad sin emoción".[12]11 El arte de Pellicer trajo aprendida esta verdad, tan cara al pasado, que hoy se trata en vano de desmentir. La prevalencia de un arte masculino, que desdeña el ánima e impone la rigidez del intelecto, es otra de las más tristes consecuencias de la era tecnificada que vivimos. Refugiado en petrificantes fórmulas mentales se alza ahora, con pretensión de vanguardia, ese tabú que señalo. Contra él, sin que se lo haya propuesto, por fidelidad a sí mismo, los colores de Pellicer aún nos sonríen llenos de futuro.

[12]*Citado por Marianne Moore en Poets on Poetry, Basic Books Inc., Nueva York, 1966. (Existe versión castellana en Sudamericana, Buenos Aires).*

Nueva aproximación a Ramos Sucre

En torno a la obra de José Antonio Ramos Sucre existe en nuestras letras, sobre todo a partir de 1958, una convergencia peculiar que la ha convertido en centro de atención casi unánime. Atención algo dispar, es cierto, no exenta de extravíos, pero de arraigo y expansión suficientes como para lograr advertirnos que el fenómeno escapa al accidente de una simple moda. Atención que afortunadamente demuestra su eficacia cuando conquista para su obra numerosos adeptos en otros ámbitos de nuestra lengua y fuera de ésta. El cincuentenario de su muerte, que conmemoramos este año, acrecentará sin duda la bibliografía sobre el poeta, ya bastante más nutrida que la de muchos de sus compañeros de letras, pero así y todo siempre incompleta, como si la onda expansiva que la difunde distase todavía del punto en que podamos considerarla, al menos para nosotros, fija del todo. Empleo la fecha de 1958, la de la generación a que pertenezco, de modo convencional para ubicar el deslinde de la revisión que toma por objeto su obra. A partir de entonces el estudio del arte y la vida de Ramos Sucre se intensifica de una manera tal vez impredecible para sus mismos contemporáneos. ¿Impredecible también para él? Esto, al menos, se supuso al comienzo. Sin embargo, algunas cartas suyas que por primera vez ahora se divulgan vienen a corroborarnos la opinión contraria. La duda acerca de su absoluta confianza en la senda que exploraba, tan distinta de los modos imperantes así como de muchos intentos renovadores, fue sólo otro atributo de la mala lectura que se le dispensara. Anda

en lo cierto, pues, Guillermo Sucre: "no fue un poeta olvidado, sino mal leído".[13]

La revisión, por tanto, ha alcanzado no sólo su obra, también se ha dirigido a las páginas críticas que se escribieron en momentos de aparecer sus libros o poco tiempo después, hasta la fecha que tentativamente elijo para situar su reivindicación. La exégesis plena de simpatía y no poca perspicacia que de algunos textos suyos intentara V. M. Ovalles, el libro de Carlos Augusto León, el examen de Félix Armando Núñez, así como el aporte testimonial más reciente de Fernando Paz Castillo, marcan el inicio de esa crítica sobre la cual, no sin disentimiento franco en algunos casos, se ha vuelto después. La revaloración, por lo demás, está lejos de completarse. Se continúa mediante enfoques diversos, algunos de los cuales rinden tributo al análisis estructural en boga, como es de notar en ciertos comentaristas. Entre los aportes más recientes, un ensayo de Ángel Rama sobre el *universo simbólico* del poeta,[14] privilegia de modo no siempre convincente el primero de sus libros, *La Torre de Timón*, procurando enmendar los criterios más aceptados. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Me interesa ahora, más que el balance de la perspectiva crítica lograda, otro aspecto menos debatido. Quiero decir que una convergencia tan manifiesta en torno a su obra tal vez sería imposible de no sospecharse en ella un valor actuante aún hoy, y por ello de vigente modernidad en nuestros días. Se trata, en su caso, de un *raro*, en el sentido dariano del término, como anotó Francisco Pérez Perdomo,[15] con algo de maldito también, pero maldición y rareza son síntomas reconocidamente vitales en la his-

[13] *Guillermo Sucre, "Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación", Tiempo Real, núm. 8, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1978.*

[14] *Ángel Rama, El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre, Editorial Universitaria, UDO, Cumaná, 1978, 78 p.*

[15] *Francisco Pérez Perdomo, Antología de J. A. Ramos Sucre, Monte Ávila, Caracas, 1969.*

toria de la poética contemporánea. Dos preguntas, entre varias, conviene formular al respecto: la primera concierne a las peculiaridades que reviste la modernidad de su sistema poético. La otra trata de indagar cómo llega a reflejarse, si tal es el caso, en las obras escritas entre nosotros posteriormente. Pretendo responder brevemente la primera, a sabiendas de que el tema desborda el límite de una simple nota. Respecto de la segunda, podré todavía decir menos, queriendo decir más.

Vamos por partes. No creo que Ramos Sucre se propusiese forjar ante todo una obra deliberadamente moderna, si por tal se entiende el procedimiento consciente de prolongar el eco de alguna vanguardia naciente en su época. Resulta erróneo, por tanto, suponerlo en ansiosa sintonía de los movimientos europeos surgidos a comienzos de siglo, surrealismo y demás. Al contrario, su escritura delata un culto atento al pasado, principiando por la invocación misma de la fuente latina del idioma, cuya concisión le obsesionaba. Su modernidad no encubre entonces una meta adrede perseguida, acusa siempre raíces más profundas. Esto nos lleva a ver sus logros específicamente modernos como una consecuencia de su ardua pesquisa lingüística. Desde esta perspectiva se comprueba que su rechazo de la estrofa tradicional, del verso medido, con o sin rima, es otra derivación de su búsqueda idiomática. Su preferencia, en cambio, por la forma abierta del llamado poema en prosa, cuya fuente se remonta como sabemos a Aloysius Bertrand, es parte de un propósito que deriva de la misma exigencia. Por eso cuando traduce las estrofas clásicas de Lenau, lo hace a su única forma predilecta, defendiendo una fidelidad tonal más que sintáctica, tal como Pierre Jean Jouve, por ejemplo, hace con los sonetos de Shakespeare. La supresión del relativo, la dependencia forzosa de la conjunción copulativa, el énfasis a veces molesto del yo, las

significaciones inusuales de un vocablo o la elipsis como recurso cada vez más potenciado, son otros tantos rasgos de esta escritura que no asume el mito de lo moderno como un desiderátum. *No olvides que primero está la belleza que la originalidad*,[16] dice en una carta a su hermano Lorenzo. En efecto, la innovación que procura va ante todo a la raíz, aunque la comprobemos por sus frutos. De esta forma, sin disponerse a ser moderno a todo trance, logra serlo evidentemente, y llega a encarnar una exploración única en nuestras letras.

Conviene añadir algo más. Casi desde su iniciación literaria se advierte en Ramos Sucre el sello de una escritura distinta y personalísima, cuyo deslinde se halla en la base de los estudios críticos y acaso del fervor que su obra suscita. Se trata de un modelo verbal autónomo, al cual la voluntad poética sirve de estímulo desencadenante. Y aunque ésta termine por adueñarse de su voz, como sabemos, al principio habrá de compartirla con las meditaciones históricas, sociales o gramaticales a que se muestra afecto. Ese modelo verbal, si bien resulta identificable desde temprano, acusa una evolución manifiesta a lo largo de sus textos, depurando sus medios a la vez que complicando sus claves. Basta leer una sola de sus composiciones para advertir el manejo de la lengua común con una pericia inédita. No estoy tratando de sugerir que su obra carezca de un nexo profundo con el pasado. Ramos Sucre, como todos los autores verdaderamente originales, ha bebido mucho en los antiguos, y por su parte, en aquellos que, como Gracián, reemprendieron el intento exigente de mirar nuestra lengua desde su momento originario. (*Yo escribo el español a base del latín.*) Su tentativa logra entonces, entre otros, este mérito: el de rechazar la pesadez de nuestra lengua, devolviéndole en lo posible la levedad y concisión de la lengua latina. El reple-

[16] *Citado por A. Rama, ibid., p. 46.*

gamiento de la frase que insiste en reducirse a sus términos indispensables, aun a riesgo de quedar atrapada en una atmósfera abstracta, resalta como su más notorio distingo. Junto a éste convive el deliberado anacronismo, la glosa al margen de la historia, los cuadros, en fin, siempre multiformes que componen su "poesía de las civilizaciones".[17]

Los motivos que convoca esta poesía, por otra parte, vienen a ser casi siempre pretextos de su eficacia, los cuales, con ser variados, no logran sustraerse de lo meramente convencional. Pero la composición consigue imponerse gracias al dominio de una forma que muchas veces alcanza el punto inmejorable dentro de las combinaciones expresivas posibles. Es a menudo el giro exacto, pese a ser el menos previsto. Pieza clave de tal procedimiento será su adjetivación, dispuesta siempre a abolir todo convencionalismo. "Pon adjetivos originales –aconseja a su hermano– propios de ti, que sean la opinión tuya sobre lo que pienses o veas".[18] De esta misma actitud ante el lenguaje forma parte también su reivindicación de la retórica, con lo cual desafía el credo romántico, orientándose una vez más por los antiguos. Se trata de una empresa similar a la que cumple en España por aquel tiempo Antonio Machado, uno de cuyos apócrifos será precisamente profesor de retórica.

Ramos Sucre es a su modo un lúcido exponente de la llamada *estética de la construcción*, porque concede, como otros herederos del simbolismo, mayor predominio consciente al acto creador. "Quien quiera escribir su sueño ha de estar completamente despierto", reza un conocido postulado de Paul Valéry, defensor como Ramos Sucre de la supremacía de la conciencia en el trabajo de la composición. Es el denodado cincelador que no consiente en dejar

[17] *Guillermo Sucre, op. cit., p. 13.*
[18] *Citado por A. Rama, ibid., p. 46.*

nada al azar. Más de una vez alude a intenciones ocultas entre sus líneas, cuyo desciframiento queda a cuenta del lector. (*El solitario lamenta una ausencia distante. Se consuela escribiendo el soneto difícil, en donde el análisis descubre a menudo un sentido nuevo.*)

Por esta suma vigilancia que delatan sus páginas, creo que un enigma todavía no aclarado se desprende de la publicación, en 1929, de los dos volúmenes simultáneos que recogen su producción posterior a *La Torre de Timón*. ¿A qué normas secretas obedece esa misteriosa ordenación de sus dos libros? La índole de motivos parejamente variada en ambos se confunde, y no parece ser el punto de distingo. Tampoco el sentido de los títulos logra revelarnos su secreto, si bien de seguro forma parte de éste. ¿A qué claves no identificadas todavía responde la separación de las dos obras, si con toda seguridad no obedece a un procedimiento antojadizo? Me he preguntado eso, y me lo pregunto hoy, sin hallar satisfactoria respuesta. Acaso el orden de ambas compilaciones sea el mismo de las fechas en que fueron escritas, pero ¿de acuerdo a qué razones da por concluido uno para empezar el otro? Como sabemos, desde la edición de sus *Obras completas*, en 1956, se ha venido aceptando como el último de sus títulos *Las formas del fuego*. Sin embargo, la evolución elíptica de sus frases, cierta mayor soltura y adueñamiento de los giros sintácticos parece contradecir este orden y situar a *El cielo de esmalte* en último lugar. Abogaría a favor de esta presunción, el hecho de que ponga cierre a este libro un texto titulado *Omega*, que puede leerse como contrapartida de *Preludio*, el primero de su libro inicial. En este fortalecimiento del poder de la conciencia frente a las tesis defendidas por el romanticismo, se hallaría un rasgo de la modernidad que en su obra sentimos vigente. Se trata de la *cerebración progresiva*, tan patente en el arte contemporáneo, a la cual se refiriera

Gottfried Benn, otro teórico prestigioso e incómodo de la estética constructivista.

La segunda pregunta, la que investiga el reflejo probable de esa modernidad en producciones posteriores a la suya, es, como dije, menos fácil de aclarar. Me parece, así y todo, que la reactualización crítica que indaga los valores de su obra guarda poca correspondencia con el grado de influencia que podamos atribuirle en nuestros días. Si descontamos ciertos tonos episódicos en la obra primeriza de algunos poetas nuestros, advertimos que las preferencias discurren hoy por senda distinta de la suya. Estamos, pues, frente a una obra insular, señera y distante, paradójicamente admirada aunque sin notorios seguidores. Su grandeza, su pulcritud, su elegancia algebraica, acaso deban poco a la sensibilidad mestiza que nos identifica. ¿Se le echará de menos el humor? Es verdad que ya no se la descarta de nuestro patrimonio lírico con tanta displicencia como antes, pero sus continuadores más dotados están por aparecer.

Mencioné al comienzo el ensayo de Ángel Rama, *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, uno de los últimos análisis consagrados a la obra del poeta. La experiencia crítica de Rama contribuye a desentrañar, es cierto, muchas claves del arte de Ramos Sucre, algunas ya servidas por estudios precedentes, si bien cabalmente desarrolladas en su trabajo. Su ensayo contiene sondeos laterales notables, aunque todos ellos se abonen a la tesis que tiende a situar *La Torre de Timón* en sitial preferente respecto de los demás libros. Es difícil acompañarlo, no obstante, cuando afirma que esta compilación resulta "más singular y más desconcertante que las dos breves colecciones posteriores". Estas dos *breves* colecciones suman entre sí cerca de trescientos textos poéticos. La valoración entusiasta de Rama por ese primer libro "más represen-

tativo y ajustado a los propósitos del escritor", lo lleva a preferirlo a los dos ulteriores. Sus argumentaciones, no obstante, quedan en deuda con el lector. Ramos Sucre debió meditar cuidadosamente, qué duda cabe, el arreglo definitivo de *La Torre de Timón*. También, o más porque había ganado experiencia y delimitado su propia *zona*, al momento de componer los dos restantes. Si rechaza en éstos todo motivo extraliterario y se ciñe exclusivamente a sus textos líricos, es porque ha decidido definirnos claramente la opción de su aventura creadora. ¿Cómo concebir que prescinda de una materia "más ajustada a su propósito de escritor"? La marginalidad histórica, la visión del mundo, son indispensables para la comprensión cabal de su obra, pero, al igual que los aforismos publicados en *Elite*, se hallan lejos de constituir su punto central. La lectura ideológica, por lo que se ve, en vez de iluminarnos la lectura artística, procura vanamente desplazarla.

Leopardi es mi igual, reitera en sus últimos días Ramos Sucre, destacando el paralelismo de su vida con la del poeta italiano. Vivirá apenas un año más que éste, pero dejará de escribir antes. El parangón no resulta ilusorio porque ambos hacen de su aflicción una vía de conocimiento. En ambos, también, la sensación y el intelecto se alían en una proporción que convierte su aventura en ascesis, sus penurias físicas en prueba existencial. Poco a poco la muerte se va trocando, para estos dos solitarios, en un consuelo harto preferible al desgarramiento en que se cumplen sus propias vidas. A "la infinita vanidad del todo", (Leopardi) ambos oponen "el deseo del olvido solemne" (Ramos Sucre). El olvido, felizmente, no se ha apoderado de sus nombres. Estas líneas de *La Torre de Timón*, referidas a Schiller y Shelley, pueden acaso decirnos por qué: "Intrépidos heraldos, videntes irritados, bajo el cielo tormentoso y

enigmático sostienen y vibran en la diestra un haz de rayos".[19]

Terminaré ahora de modo poco ortodoxo, relatando un brevísimo sueño. Algunas tribus africanas, según comenta Carl G. Jung, distinguen entre sus sueños aquéllos de significación meramente individual y los que puedan resultar, por sus revelaciones mágicas, de interés para el grupo. Esta visión onírica que ya he contado antes (revista *Poesía,* número 24, Valencia) de cierto no alcanza la importancia de la segunda categoría, ni yo soy, al menos no totalmente, africano. La refiero porque alude al poeta de que vengo hablando. Sucedió en París, hace más de diez años. Había viajado poco antes a Ginebra, en un fallido intento por hallar algún rastro suyo en la ciudad de su muerte. De regreso a París, releí intensamente toda su obra durante varios días. Al finalizar, tarde la noche, vi en sueños cómo la pared de mi cuarto se volvió una larga pizarra verde. De seguidas entró Ramos Sucre y anotó nerviosamente en ella, para asombro mío: -*Yo soy Fausto.*

[19] *J. A. Ramos Sucre, "Sturm und Drang", en Obras, Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas, 1956.*

Hombre como paisaje

Como quizá aconteció a otros poetas de mi generación, aunque leí temprano la obra de Vicente Gerbasi, lo conocí tarde, más tarde de lo que habría deseado. La Biblioteca Popular Venezolana, aquella benemérita serie de tan módico precio, puso una *Antología* suya en mis manos, y me acercó al ámbito solar de su palabra poética. A ese ámbito, que se confunde con la impresión de mi primera lectura, me ha llevado cada nueva línea suya que después ha cruzado en mi camino. He vuelto a frecuentar su obra en múltiples ocasiones, pero siempre *desde* allí, como si precisare de ese espacio para representarme su poesía, aunque ésta llegue a aparecer hoy, y él y yo seamos, fatalmente, otros.

Vine a conocerlo personalmente mucho más tarde, cuando yo doblaba la treintena, pero no adelantaré el pormenor de este recuerdo antes de decir cómo él, más que otros, anduvo presente en mis memorias juveniles. Era en Valencia, la solariega Valencia de la que aún no se había adueñado la industria, y en ella la imagen de Vicente era evocada de continuo, no sólo a través del fervor de sus amigos, sino más concretamente en la luz espejeante y nítida de su paisaje, el cual me resultaba inseparable de la iluminación verbal de sus poemas. En algunas casas valencianas, además, había podido contemplar pequeños bodegones y dibujos de su juventud, cuadros de factura incierta, mapas titubeantes aunque en algo reveladores de su futura poesía, de los cuales muy poca o ninguna mención he oído después, pero que documentan su temprana devoción por la pintura, aupado entonces por la amistad del pintor Leopoldo La Madriz.

El nombre de Vicente, en aquel tiempo, se me tornaba cada vez más distante, casi siempre asociado al país donde

lo retenían sus menesteres diplomáticos. Estaba en Varsovia, Ginebra, Estocolmo o Jerusalem. De tanto en tanto, en revistas y libros, páginas suyas lo traían, y no dejaba de resultarme extraño o paradójico que, aunque su autor se hallaba lejos, el hontanar de aquella poesía, su centro mítico, nos quedara pese a todo tan cerca. Hablo, claro está, del pueblo de Canoabo, cuya apacible geografía, palabra a palabra, se ha asomado al mundo para recorrerlo a través de sus libros.

En una reseña sobre su última obra, *Retumba como un sótano del cielo*, comparé la recreación que de ese pueblo nos ha legado Gerbasi, reiterándola en distintas instancias, con la que sobre su Paterson natal se propuso el norteamericano William Carlos Williams. Sin extremar el paralelo, puesto que se trata de dos creadores que mucho difieren en tonos y procedimientos, es innegable que ambos coinciden en la predilección por sus ambientes originarios. Williams consagró todo un volumen a la comarca de sus primeros días, incorporando elementos diversos, algunos inusuales dentro del lenguaje poético, en una notable aspiración que marca un hito para la poesía norteamericana contemporánea. Gerbasi, por su parte, desde sus títulos iniciales, no ha cesado de remitirnos a su color nativo y de contemplar otras atmósferas desde ese núcleo en torno al cual gravita su obra toda.

Vicente se me hacía, pues, remoto y próximo a un tiempo. Fue por aquellos años, principiando la década del sesenta, cuando estuvo entre nosotros el poeta mexicano Carlos Pellicer, quien me insinuó la conveniencia de ir a estudiar a México, pero yo era entonces temeroso de los viajes casi tanto como después lo he sido de quedarme fijo en un lugar. En tertulias de amigos una y otra vez escuchaba anécdotas de Gerbasi. Su aire ausente, su desmemoria, sus silencios. La vez que, tras ser anunciado solemnemente por el chambelán del palacio sueco en la ceremonia de fin de año, pidió que volvieran a cerrar la puerta porque había olvidado ponerse

los guantes para presentarse ante el Rey. La ocasión en que quiso entrar al cine con un perro, o cuando, con Otto De Sola, se vino a Caracas en un viaje de aventuras que revivía, a su modo, el de Verlaine y Rimbaud. Me llegaban ecos de su pulcritud respecto del trabajo poético, de su franco desdén por las añagazas que recomienda la política literaria, mientras otros, llamados a la hora, como dice el peruano Eguren, "daban sus gestos, sus gestos, sus gestos"... Esta indiferencia ante el ardid oportunista, como después lo comprobé, no es más que legítima confianza en sus dones y secreto convencimiento de que la poesía, si de verdad arraiga en nosotros, muy poco podemos hacer por ella como no sea escribirla lo más fielmente posible.

Vicente se me volvió una sombra a la que me había aficionado, con quien, además, solía conversar desde lejos, discutiendo versos y poemas propios y ajenos. Años más tarde, cuando llegó la ocasión de encontrarnos, nada de esto le dije, pero el momento recompensó con creces mi viejo deseo de conocerlo. Él había sido comisionado por los directores del Instituto de Cultura y Bellas Artes justamente a su pueblo, donde se proyectaba, a sus instancias, la creación de un taller popular de cerámica. Se trataba de un viejo sueño suyo, un fervoroso tributo a los anónimos artesanos de su aldea. Llegó a Valencia acompañado de Consuelo, su mujer, y de José Vicente Abreu, el indoblegable combatiente de San Juan de Payara. Acababa de comparecer por esos días mi libro *Muerte y memoria*, que él había leído, y me invitó a acompañarlo junto con Felipe Herrera Vial, amigo de sus tiempos de mocedad. Recordé al punto el verso de Supervielle: "yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo".

No es fácil rememorar con exactitud aquel privilegiado momento que desplegaba ante mis ojos su íntimo paisaje como las páginas de un libro sagrado. En un penetrante ensayo sobre la obra gerbasiana, Ignacio Iribarren Borges se

ha referido a *las dos infancias* que, como dos ríos seculares, confluyen en el horizonte de esta poesía: la de Vibonati, en Italia, y la soleada y colorida de Canoabo, tan determinante en su palabra. Íbamos, pues, sólo al lugar de una de ellas pero nada nos impedía, bajo el influjo de su compañía, reencontrar la otra más al fondo, viva en el juego de visiones yuxtapuestas. En un solo haz se nos unía la luz lenitiva de la Campania italiana, tan cara a los nórdicos, con la ardiente y frutal del occidente carabobeño. A lo lejos, entre el plumaje de fénix que adorna los flamboyanes, no nos hubiese extrañado escuchar el famoso *andante* de la sinfonía italiana de Mendelssohn.

El auto que nos llevaba se detenía cada momento, a su ruego, en las ventas y pulperías intermedias. Vicente preguntaba nombres, se identificaba, se reconocía en rostros y cosas, evocaba antiguas parentelas. De pronto me veía parado junto a él, en un promontorio, hurgando los vestigios del viejo camino de recuas que llegaba a Urama o Montalbán. El viento en los livianos yerbazales, rumoroso y profundo, parecía pregonar la bienvenida.

— " Salíamos de madrugada y andábamos muchas horas a lomo de mula por estos campos", me explicó entonces. Yo a mi vez, con un resabio propio del hombre de ciudad, de la ciudad violenta que habla por nosotros, le pregunté si no existían entonces asaltantes de camino. —"No sé –fue su respuesta– yo me defendía con el espíritu".

Así bajamos la colina hasta el valle enjuto y montuoso donde aún permanecen intactas las casas de portales agrestes de las cuales vemos salir hombres de rústicos sombreros que cruzan calles polvorientas, como inasibles palabras de un verso a otro. Anduvimos de casa en casa, saludando gente, contemplando zaguanes, tejados, aleros y patios comarcanos. Fuimos a ver en la iglesia el Cristo que su padre hizo traer un día de Italia. El espacio de su poesía en su epicentro

palpitante, se volvía de pronto sobre mí, demasiado cerca, demasiado concreto, envolviéndome como un vasto fresco mágico.

Al atardecer nos reunimos con los miembros de la Junta Comunal para poner término al propósito de nuestro viaje. Yo debí, al azar del momento, fungir de secretario de la reunión y levantar el acta. Llovía, también la lluvia espesa y gorgoteante agregaba sus sones sobre las hojas de las malangas. Anoté a su dictado, cuando fue el momento de identificación escrita de todos los que allí sesionábamos, esta breve línea: Vicente Gerbasi, canoabero. La escribí en papel oficial, pero me pareció hacerlo sobre un hoja de plátano o tabaco, un amplio pergamino verde cuya materia retuviera entre sus nervaduras el raigal significado de aquellas palabras. Era ya noche cuando reemprendimos el regreso. Otra vez nos demoramos de puerta en puerta, despidiéndonos, saludando amigos y lugares. Ya en la última fonda del pueblo, donde paramos un instante, nos dimos cuenta de que algunos hombres allí reunidos tenían cohetes preparados. Preguntamos por qué, y nos respondieron que esa noche, en pocas horas, peleaba en Nueva York Vicente Paúl Rondón, cuya victoria se aprestaban a celebrar atentos a la radio. Creo que pensé entonces en John Keats, el príncipe de los románticos ingleses, que amaba el boxeo porque veía en este deporte, a pesar de su rudeza, una intensa manifestación de la vital energía. Así retomamos el camino de vuelta.

Rondón, después supe, perdió aquella vez. No sé cómo sonaron, si sonaron, los cohetes. Me reconcilié sin embargo con su derrota, pensando en aquellos amables lugareños, preocupados por un deportista tan humilde como ellos, que poco o nada sabían de los triunfos del otro Vicente que iba con nosotros. De saberlo, habríamos oído al instante, sin duda, el trueno amigo de su festiva cohetería.

El taller blanco

Quienes en nuestros días se sienten atraídos por el aprendizaje de la escritura poética, pese a tantos impedimentos que procuran disuadirlos, no sabemos si para bien o para mal, pueden al fin y al cabo encaminar su vocación a través de un taller de poesía. El experimento es novedoso entre nosotros, pero cuenta, como en muchas otras partes, con un manifiesto número de defensores y detractores. La tentativa, sin embargo, aunque opera de forma más o menos idéntica, esto es, congregando a un guía y a una seleccionada docena de participantes, puede proporcionar resultados tan dispares como los mismos grupos que la integran. Depende en mucho de la formación y sensibilidad de los concurrentes, y sobre todo del clima fraterno y cordial que a través de la práctica llegue a establecerse. Lograr desde el inicio que cada uno distinga su voz en el coro, que no perciba en el guía más que a un persuasivo interlocutor, en vez de un conductor hegemónico, constituye sin duda un buen punto de partida. El hábito de la discusión fecunda, los estímulos al trabajo, el respeto mutuo y todo lo que, para usar una expresión de Matthew Arnold, podríamos llamar "la urbanidad literaria", se seguirá naturalmente de ello solo.

No desestimo, por mi parte, la conveniencia de los talleres, aunque me sienta secretamente escéptico respecto de sus alcances. Alimento el prejuicio, algo romántico, es verdad, de que la poesía como todo arte es una pasión solitaria. Una multitud, como advierte sagazmente Simonne Weil, no puede ni siquiera sumar; el hombre precisa abstraerse en soledad para ejecutar esta simple operación. Por esto quizá el título con que dieron a conocer en Francia las

Memorias de Schönberg se me antoja uno de los más apropiados para resumir las peripecias de una vida consagrada al arte, a cualquier arte: *Cómo volverse solitario*. Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros.

Sé que muchos replicarán que en poesía, amén de los dones innatos, cuenta un lado artesanal, propiamente técnico, común también a las demás artes tanto como a las modestas labores de orfebres. Son los llamados secretos del oficio, cuyo dominio es en cierta medida comunicable. No faltará, por otra parte, quien me recuerde el conocido apotegma de Lautréamont: *la poesía debe ser hecha por todos*. El acervo del folclore parece confirmar el triunfo de esta contribución múltiple y anónima; según ella, las palabras se van puliendo al rodar entre los hombres, como las piedras de un río, y las que perviven resultan a la postre las más estimadas por el alma colectiva. Todo ello es verdad, con tal que no olvidemos que en cada instante de este proceso ha existido un hombre real, que nunca fueron varios, por innombrado que lo creamos. Sí, la poesía debe ser hecha por todos, pero fatalmente escrita por uno solo.

En cambio, cuanto corresponde a los procedimientos artesanales, a los secretos de hechura, a toda esa vasta zona que con sumo ingenio analiza R. G. Collingwood en su libro *Los principios del arte*, me parece que es éste el campo verdaderamente propicio al cual la gente del taller puede consagrarse. Puesto que escribimos en nuestra lengua, es en ella principalmente, vale decir en las creaciones que conforman su tradición, donde averiguaremos el *cómo* de su íntimo gobierno; del *qué* y del *cuándo* bien podremos aprender no sólo en la nuestra, sino en cuantas lleguemos a conocer.

La palabra *taller* tiene, según el Diccionario de la

Real Academia, dos acepciones, una concreta y otra figurada. La primera se refiere al lugar en que se trabaja una obra de manos. La segunda habla de la escuela o seminario de ciencias donde concurren muchos a la común enseñanza. El taller de poesía tiene de una y de otra. Lo es en sentido real y figurado a la vez. Hay obra de mano como también participación en el común aprendizaje. Tal como existen hoy por hoy, yo y quienes cuentan más o menos mi edad no los conocimos. No tuvimos la dicha o desdicha de reunirnos para iniciarnos en el mester de poesía. ¿Dónde, pues, fuimos a aprenderlo? Otros responderán de acuerdo con sus personales derivaciones. En cuanto a mí, he dicho que no asistí a ningún lugar donde ganarme la experiencia del oficio. Quiero rectificar ahora este vano aserto pues no había reparado en que, siendo niño, muy niño, asistí intensamente a uno. Estuve mucho tiempo en el taller blanco.

Era éste un taller de verdad, como es verdad el pan nuestro de cada día. Mi padre había aprendido de muchacho el oficio de panadero. Se inició, como cualquier aprendiz, barriendo y cargando canastos, y llegó a ser con los años maestro de cuadra, hasta poseer más tarde su propia panadería, el taller que cobijó buena parte de mi infancia. No sé cómo pude antes olvidar lo que debo para mi arte y para mi vida a aquella cuadra, a aquellos hombres que, noche a noche, ritualmente, se congregaban ante los largos mesones a hacer el pan. Hablo de una vieja panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa toma cuerpo lentamente durante la noche antes del horneo. Son los seculares procedimientos casi medievales, más lentos y complicados que los actuales, pero más llenos de presencias míticas. El sentido del progreso redujo ese taller a un pequeño cubículo de aparatos eléctricos en que la tarea se

simplifica mediante empleos mecanizados. Ya no son necesarias las carretadas de leña con su envolvente fragancia resinosa, ni la harina se apila en numerosos cuartos de almacenaje. ¿Para qué? El horno, en vez de una abovedada cámara de rojizos ladrillos, es ahora un cuadrado metálico de alto voltaje. Me pregunto, ¿podrá un muchacho de hoy aprender algo para su poesía en este enmurado cuchitril? No sé. En el taller blanco tal vez quedó fijado para mí uno de esos ámbitos míticos que Bachelard ha recreado al analizar *la poética del espacio*. La harina es la sustancia esencial que en mi memoria resguarda aquellos años. Su blancura lo contagiaba todo: las pestañas, las manos, el pelo, pero también las cosas, los gestos, las palabras. Nuestra casa se erguía como un iglú, la morada esquimal, bajo densas nevadas. Por eso, cuando años más tarde contemplé por vez primera en París la apacible nieve que caía, no mostré el asombro de un hombre de los trópicos. A esa vieja amiga ya la conocía. Sentí apenas una vaga curiosidad por verificar al tacto su suave presencia.

Hablo de un aprendizaje poético real, de técnicas que aún empleo en mis noches de trabajo, pues no deseo metaforizar adrede un simple recuerdo. Esto mismo que digo, *mis noches*, vienen de allí. Nocturna era la faena de los panaderos como nocturna es la mía, habituado desde siempre a las altas horas sosegadas que nos recompensa del bochorno de la canícula. Como ellos me he acostumbrado a la extrañeza de la afanosa vigilia mientras a nuestro redor todas las gentes duermen. Y en lo profundo de la noche lo blanco es doblemente blanco. No falta la luna en los muros, sobre la leña, las mesas, las gorras de los operarios. ¡Los doctos y sabios operarios! Hay algo de quirófano, de silencio en las pisadas y de celeridad en los movimientos. Es nada menos que el pan lo que silenciosamente se fabrica, el pan que reclamarán al alba para llevarlo a los hospitales, los colegios,

los cuarteles, las casas. ¿Qué labor comparte tanta responsabilidad? ¿No es la misma preocupación de la poesía?

El horno, que todo lo apura, rojea en su fragua espoleando a quienes trabajan. Los panes, una vez amasados, son cubiertos con un lienzo y dispuestos en largos estantes como peces dormidos, hasta que alcanzan el punto en que deben hornearse. ¿Cuántas veces, al guardar el primer borrador de un poema para revisarlo después, no he sentido que lo cubro yo mismo con un lienzo para decidir más tarde su suerte? Y nada he dicho de aquellos jornaleros, serenos y graves, encallecidos, con su mitología de arrabal, de aguardiente pobre. ¿Debo buscar lo sagrado más lejos en mi vida, pintar la humana pureza con otro rostro? Cristo podía convertir las piedras en panes, por eso estuvo más cerca de la carpintería, ese hermoso taller de distinto color. Para estos hombres, que no me hablaron nunca de religión, Cristo estaba en la humildad de la harina y en la rojez del fuego que a medianoche comenzaba a arder.

Del taller blanco me traje el sentido de devoción a la existencia que tantas veces comprobé en esos maestros de la nocturnidad. La atención responsable a la hechura de las cosas, la fraternidad que contagiaba un destino común, en fin, la búsqueda de una sabiduría cordial que no nos induzca a mentirnos demasiado. ¿Cuántas veces, mirando los libros alineados a mi frente, no he evocado la hilera de tablones llenos de pan? ¿Puede una palabra llegar a la página con mayor cuidado, con más íntima atención que la puesta por ellos en sus productos? Daría cualquier cosa por aproximarme alguna vez a la perfecta ejecutoria de sus faenas nocturnas. Al taller blanco debo éstas y muchas otras enseñanzas de que me valgo cuando encaro la escritura de un texto.

El pan y las palabras se juntan en mi imaginación sacralizados por una misma persistencia. De noche, al acor-

darme ante la página, percibo en mi lámpara un halo de aquella antigua blancura que jamás me abandona. Ya no veo, es verdad, a los panaderos ni oigo de cerca sus pláticas fraternas; en vez de leños ardidos me rodean centelleantes líneas de neón; el canto de los gallos se ha trocado en ululantes sirenas y ruidos de taxis. La furia de la ciudad nueva aventajó lejos las cosas y el tiempo del taller blanco. Y sin embargo, en mí pervive el ritual de sus noches. En cada palabra que escribo compruebo la prolongación del desvelo que congregaba a aquellos humildes artesanos.

Tal vez, de no haber asistido a sus cotidianas veladas, de no inmiscuirme en las hondas ceremonias de sus labores, habría de todos modos buscado cauce a mi afán de poesía. El grito de Merlín me habría tentado siempre a seguir su rastro en el bosque. Sin embargo, no puedo imaginar dónde, si no allí, habría aprendido mi palabra a reconocerse en la devoción sagrada de la vida. Anoto esta última línea y escucho el crepitar de la leña, veo la humareda que se propaga, los icónicos rostros que van y vienen por la cuadra, la harina que minuciosamente recubre la memoria del taller blanco.

El arte poética de Juan de Mairena

Del arte poética de Juan de Mairena, en los penetrantes, meditados fragmentos con que llega hasta nosotros, acaso la idea más sugestiva y también el principal de sus aportes sea la noción del tiempo vital, del tiempo propio, que alcanza expresión intensa en la obra del verdadero poeta. La palabra poética viene a ser, de acuerdo con esto, la que se verifica a sí misma en su captación del tiempo, la que registra desde su palpitante vibración interna el acontecer de lo vivido. "El poema que no tenga muy marcado el acento temporal –decía Mairena– estará más cerca de la lógica que de la lírica". Para comunicarnos la impresión del tiempo, el poeta habrá de atenerse al acervo de sus intuiciones, antes que a un proceder intelectivo; a lo que en el fluir de su conciencia se le presenta como respuesta de su ser al contacto del mundo. Con un énfasis algo envarado, Mairena nos previene contra quienes, a partir de conceptos e imágenes pensadas, se embarcan en una lírica de silogismos y aspiran a conquistar lo intemporal a través de elementos de por sí intemporales, sin reparar en que es la expresión de su temporalidad humana, por medio de imágenes intuidas, la que puede dejar de su palabra alguna huella firme. El conocido soneto "A las flores", de Calderón, le sirve bien para ilustrarnos lo que, en su parecer, hace de la poesía razonamiento en vez de canto.

Algo debe su concepto de la intuición de lo temporal, como ha afirmado el poeta José María Valverde, a las investigaciones de Bergson, pensador muy caro a Mairena. Sabemos cómo el francés se oponía, en efecto, a la intrusión del espacio, "el fantasma del espacio", en la noción del tiempo, que pretende hacer de éste algo homogéneo y

mensurable. Y cómo, según él, todo lo viviente tiende a organizarse en memoria del tiempo. "En todas partes donde algo vive –afirmó Bergson– hay en alguna zona un registro abierto donde el tiempo se inscribe".

La insistencia de Mairena, sin embargo, no pretende tanto descubrir algo nuevo como contrarrestar una vieja tentación de su lengua, la que él llama "el culto artificioso de las imágenes líricas". De allí que desdeñe el conceptismo así como el arte barroco, al cual acusa de pobreza en la intuición y de rendir culto a lo difícil artificial mientras ignora las dificultades reales, o como en otra parte añade, de exhibir sus dificultades en vez de superarlas. Su patente crítica al barroco, en la que podría verse una puntualización más amplia del alma española, fue estimulada por la celebración del centenario de Góngora y por la inicial aparición, entre los jóvenes poetas de entonces, de creaciones que desatendían, según él, la expresión de un tiempo propio. Las tesis del apócrifo Mairena, que es la voz desdoblada de su gestor, el poeta Antonio Machado, aunque éste las tache no sin humor de algo provincianas, fueron en su hora unas de las más iluminantes sobre el fenómeno lírico, campo en el cual nuestra lengua no ofrece una tradición comparable con otras literaturas. Su discusión, por tanto, es útil no sólo en la propia tierra de Mairena, sino también en Hispanoamérica, donde el trabajo poético tiende a veces a asociarse con una libertad que no acierta muy bien a diferenciarse del caos.

No es dable sugerir en una breve nota toda la complejidad teórica que roza la meditación de Mairena sobre el arte poética. Bástenos repetir que entre sus oponentes se halla, además del conceptismo puramente español, la más amplia *estética de la construcción*, que parte de Poe y cuenta entre sus adherentes a Mallarmé, Valéry y Gottfried Benn, sólo para citar algunos nombres mayores. De este último,

poeta expresionista y teórico filoso del constructivismo, es la observación de que el arte moderno propende a "una cerebración progresiva", es decir, algo de lo que Machado con ligera acrimonia oteó tempranamente en Jorge Guillén.

Otros puntos del arte poética de Mairena, tales como sus afirmaciones sobre el uso de la rima, a pesar de que la defensa que traza sea de las más profundas sobre el tema, acusan cierta inconsistencia, sobre todo si su proposición se pretende exclusiva y no optativa del arte lírico. Conocidas son las observaciones de T. S. Eliot sobre el llamado *verso libre*, y más sugestivo aún es el reclamo de Pound de "usar el lenguaje del habla común, empleando siempre la palabra exacta". Acaso lo más válido sea no dar por excluyente definitiva una u otra tesis, sino dejar al creador la libertad de intuir la forma de su estructura verbal. Porque no son menos modernos poetas que, como Montale, Auden, Lowell, alternan con éxito ambas proposiciones. Y porque en nuestra lengua, salvo excepciones, la proscripción supersticiosa de la rima encubre a veces un prurito maniático muy distante de la intención de Eliot y Pound.

Entre los motivos de meditación más provechosos que Mairena legara, sin embargo, habrá que contar el reclamo –siempre actual para quienes hemos heredado su lengua– de suprimir la propensión hacia la artificialidad del pensamiento que sólo se ejercita en su mero virtuosismo. "Imágenes, conceptos, sonidos –anotó Mairena–, nada son por sí mismos, de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia". Dicho de otro modo, hay que centrar la palabra que aspira a la intemporalidad en el ámbito más próximo del ser, y no en su periferia adherida. Sólo allí puede expresarse, cuando se poseen los dones para hacerlo, el sentimiento del tiempo.

Fragmentario

"El crimen contra la vida –decía Archibald Macleish– el peor de todos los crímenes, es no sentir". No sentir el mundo, no sentir la vida en su múltiple misterio y en la simplicidad con que se manifiesta en todo tiempo sin cesar, comporta en verdad, una mutilación grave. Sin embargo, conviene no sólo sentir, sino aprender a sentir, aprender a deslindar el verdadero sentimiento de la simple excitación, que es su más común y espúreo sucedáneo. "En el hombre cabalmente emotivo –nos cuenta W. B. Yeats que le advertía su padre– el mínimo despertar del sentimiento constituye una armonía en la que vibra cada cuerda de cada sentimiento. La excitación es propia de una naturaleza insuficientemente emotiva, la ordinaria vibración de una o dos cuerdas solamente".

Aprender a sentir: esta sola tentativa, que no es nada pequeña, formaría mejor al joven poeta que todo el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario, las reglas, modas, etcétera. Los manuales olvidan con frecuencia esta simple realidad, sin la cual todo intento creativo queda en el aire. A través del sentir puede válidamente conquistarse el lenguaje que lo exprese; el sentimiento mismo, cuando es legítimo, procrea su forma o la posibilidad de inventarla. En cambio ¿cómo bajar de la red formal a la desnudez sentimental del mundo?

*

En todo arte verdadero se hace evidente, como un don extraño, cierto principio de concatenación necesaria, esto es, cierta interdependencia de un elemento con otro, de un rasgo acordadamente idéntico que haría suponer –y todo el

platonismo no hace más que sospecharlo– que el autor es tan sólo un médium, un revelador momentáneo. Explíquese románticamente o no, el principio es válido para hacernos medir la grandeza de la obra y su absoluta dependencia de una necesidad interior. Un retrato de Rembrandt, por ejemplo, posee siempre ese atractivo único, como lo posee un poema de Blake o de Verlaine. Al detectar la unión de elementos que carecen de una profunda concatenación necesaria (que ciertamente es profunda porque no basta con desearla para hacerla aparecer en la obra), como se comprueba en tantos textos de hoy en día, estamos en vías de comprender lo que separa el mero ardid, o la pericia, del arte superior.

*

No puede pedirse a los pintores de hoy que crean en Dios, o en alguna forma de divinidad, porque esto, a pesar del furor de los conversos, nadie puede exigírselo a otro. Pero podemos proponerles que traten de pintar al mundo como antes lo hicieron los hombres de vocación religiosa. Sólo así se pondrían un tanto a salvo de los tristes mandatos que impone el mercado de las artes.

*

Juan Ramón Jiménez solía dedicar su obra "a la inmensa minoría". Años después, poetas de preferencias contrarias, aunque no siempre con el talento del andaluz, dedicaban las suyas "a la inmensa mayoría". Los poetas de nuestra hora, con menos talento que todos ellos, trabajamos para la inmensa mayoría, para la inmensa minoría y, por supuesto, para quienes suban o bajen.

*

La crítica hecha al "verso medido con metrónomo", reitera-

da en nuestro tiempo por Pound, es tan a menudo repetida que puede decirse que ha hecho fortuna. Quizá para defenderse de ella, afirmó Eliot que ningún verso es libre de verdad, "que sólo hay versos buenos, versos malos y el caos". A pesar de que en otra parte añada que nunca escribió con atención al conteo del verso, lo que no quiere decir que lo deseche maniáticamente. Sin embargo, lo que el aserto de Pound no consigue borrar del todo, es la distinción de tono que dos poetas pueden lograr sirviéndose de una misma medida, cortando su verso por igual metrónomo. ¡Qué diferente resulta el endecasílabo de Quevedo del de Bécquer, por ejemplo! En ambos hay tensión, sin duda, pero el tono es brumoso y envolvente en el último, desnudo y lineal en el primero. Hay metrónomo en el arte de todos los clásicos, y cualquiera aprende a usarlo con propiedad si cabalmente se interesa, pero el don de trascenderlo, de conquistar un tono distinto y valedero, a muy pocos parece estar reservado.

*

Al leer las conmovedoras cartas de John Keats se percibe una alianza de inocencia y conocimiento –en el sentido que él reserva a esta palabra– semejante al eco de Hölderlin, y fatalmente ajeno ya de nuestros días. No me refiero a lo que su arte logra decirnos, que creo próximo al alma de todo tiempo puesto que su grandeza lo torna intemporal, sino al sentido de "inocencia terrestre" que la hizo posible y que se ha borrado para siempre de nosotros. El poeta moderno es duro, como observa Friedrich; fustiga o se burla, impreca o ironiza, acaso porque ya se sabe separado de esa pureza inocente. Es algo que no se deja definir fácilmente, pero que vemos corroborado en el arte de nuestro tiempo; quizá por esto la poesía se ha vuelto más solitaria. Esta idea habría que rastrearla a través de las proposiciones de Ungaretti ("busco un país inocente", "la poesía es una sed de

inocencia insaciada"), quizá el último gran poeta en centrar su obra bajo esta perspectiva... Pero qué lejos de ello se nos aparece Montale, su coterráneo, por ejemplo. La prensa, los medios contemporáneos de comunicación masiva, parecen presuponer un pacto de lenguaje, que bien podemos aceptar o rechazar, pero al que no nos es dable eludir, salvo que seamos un niño, un loco, un "inocente".

*

Ante el poema propiamente nuestro somos débiles. Es en él donde reside la suprema fuerza. Lo que el poema exige es debilidad para invadir, por eso el poder de la razón casi siempre lo obstaculiza. El poeta auténtico aprende a desmontar la resistencia (y no a armarla, como aconsejan los manuales literarios); crea mecanismos y reflejos de indefensión para que el poema lo invada. Así pues, pasivamente femenina es la creación, y mientras más pasiva, más hondamente contribuye a gestar la voz poética.

*

Muchos poemas anticipan su primer soplo en nuestros labios, pero a pesar de la hondura vital que los eleva hasta nosotros, mueren pronto, ahogados por una forma inconveniente. La intuición de la forma llega a hacerse tan necesaria como el mismo hálito inicial que les da vida. Tal vez lo más útil sea, cuando la duda sobreviene tras los primeros tanteos, esbozar un tratamiento desde diversas direcciones formales hasta conseguir la medida justa.

*

El sueño nos reconforta porque nos devuelve la certeza, a menudo perdida, de que mientras algo sueñe en nosotros, la verdadera facultad poética permanece intacta. Y no es que el sueño proporcione directamente la poesía, pero uno

y otra, como sabemos, beben en la misma fuente.

*

Cuando se siguen tan de cerca las modalidades poéticas foráneas, como parece ser ahora el caso entre tantos creadores de nuestra lengua, no hay que olvidar que sus conquistas, de haber empleado nuestro idioma, sustancialmente diferirían, como difieren las respectivas estructuras lingüísticas y el ritmo del habla común. Ocurre con ellas lo mismo que con las exquisitas recetas de otras cocinas. De nada vale, al fin y al cabo, conocerlas, aprender de memoria proporciones y procedimientos, pues al montar la olla debemos contar sólo con las vituallas que a diario conseguimos en nuestro propio mercado. La invención que desdeñe lo propio, lo que tenemos a mano, corre el riesgo de resultar desabrida por arbitraria.

*

La sensación extraña de aproximarse a un poema como a un pueblo que, desde lejos, en la niebla se divisa. Puntos breves de luz que van encuadrándose hasta que se nos precisan en ventanas. Rectos pozos de enmarcada claridad: son ellos las estrofas. Es grato mirarlos de cerca e indagar qué hay allí, bajo la lámpara de cada rectángulo; pero también, ¡y cuánto más grato!, desde lejos preguntarse cómo será cada cosa allí y cuál de las formas será la verdadera, si ciertamente es a un pueblo adonde vamos, si no andamos errados.

*

Uno de los inconvenientes más comunes para un poeta nuestro en los tiempos actuales consiste en llegar a forjar un arte que prescinda de Dios, valiéndose de una sensibilidad esencialmente católica. En cada uno de nosotros,

y hasta muy avanzada nuestra edad, perviven los rituales más o menos desatendidos del catolicismo criollo, los altares caseros, en fin, toda la serie de comportamientos venidos de Europa y adaptados a los trópicos. No basta una simple declaración externa para librarnos de estas prácticas que han modelado nuestro modo de sentir y juzgar. Y en poesía, que por sobre todo es expresión de nuestras verdades profundas, la contradicción se advierte a menudo más de lo que sospechamos. Sin duda, en ventaja se halla el poeta que se percata temprano del problema y, sin coartar su conciencia madura, se abre y celebra con el común de las gentes las ritualidades y los sentimientos religiosos propios del lugar de donde es oriundo. Así Manuel Bandeira, por ejemplo, puede nombrar apropiadamente a la Virgen María, porque, sin ser del todo creyente, ve en ella una humilde madre brasileña o, a lo más, una luz de la que esa madre brasileña se siente devota. El problema llega a ser más punzante y paradójico en Murilo Mendes, otro brasileño, porque éste, reconocidamente católico, da expresión a menudo a un mundo pagano y erótico con lo que añade, tal vez sin proponérselo, mucha tensión a su escritura. Puede decirse que en Mendes dos religiones sobreviven, no siempre sin hostilidad, aunque con humor y equilibrada cortesía.

*

Quizá no el mejor consejo –¿cuál podría ser?– pero sí uno que vuelve a mi memoria con frecuencia, me lo proporciona un dato biográfico de Paul Klee. Según cuentan, poco antes de viajar a Italia se hallaba sumido en una honda crisis juvenil, al reconocerse con iguales aptitudes para la poesía, la pintura y la música, sin acertar a decidir por cuál de ellas enrumbarse. Fue entonces cuando se dijo a sí mismo: lo primero, llegar a ser un hombre. Lo demás se seguirá de ello claramente.

*

Lo que algunas veces molesta de T. S. Eliot, es que éste casi siempre intercale citas de poetas del pasado en sus versos, mientras prescinde por completo de las citas de los poetas venideros.

*

Hay poemas que se nos ofrecen como una partida de ajedrez interrumpida, en la cual el autor previamente ha tomado el cuidado de meditar para dejarnos su última jugada sellada. No los leemos por disfrute de goce alguno –también esto se ha vuelto anticuado– sino para preguntarnos por dónde nos va a salir el mate.

*

El poeta trata de leer a Dios en su lengua original, convencido desde su nacimiento de que las ajenas traducciones muy poco sirven.

*

El tema ineludible, el verdadero asunto poético de hoy es la absurda posibilidad de una devastación atómica, posibilidad cuya amenaza real se nos hace inseparable de toda sensación y de todo pensamiento. El hombre, cualquier hombre medianamente despierto, sufre en nuestros días el terror de ese riesgo, y más que nadie el poeta, puesto que él ha reivindicado desde la antigüedad su condición de pararrayos. No es necesario, sin embargo, que haya de referirse en cada línea al posible exterminio que a todos nos acecha. Le bastará con reconocer que en cualquier objeto que constituya el motivo de su atención, el ingrediente catastrófico está implícito en una medida completamente desconocida para los artistas de otras épocas. La noción apocalíptica ha pasado a ser, según esto, un extraño componente de nuestra modernidad.

*

La preocupación de Jean Cocteau por volver a invocar la rosa contra las menguadas reproducciones de *las flores del mal*, merece atenderse, sobre todo cuando estas flores nos llegan ahora de manos de jardineros menos expertos que los del siglo pasado. Falta saber, sin embargo, cuál es la rosa que nuestro tiempo precisa, porque, a pesar de Gertrude Stein, no todas las rosas son la misma.

*

En todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su *necesidad*, vale decir, que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas, incluso, lo que todavía es más complicado, son más válidas que el mismo silencio. ("En arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada", afirmaba Wittgestein). La necesidad constituye, pues, la principal brújula del poeta; ahora bien, nada nos ayuda tanto como la emoción para esclarecernos lo que de verdad es necesario.

*

En buena parte de la lírica actual se ha sacrificado el principio musical de otras épocas, sin tomarse el trabajo de sustituirlo por otro equivalente. Se descansa más sobre la idea y se desdeña la música, condenándonos a la producción de un arte intelectual y masculino. Al proceder así, sin duda se ha olvidado que la poesía debe crear una música que nos haga pensar.

*

Quizá estemos prestando demasiada atención al virtuosismo lírico, a cierto virtuosismo mental especialmente. Y lo peor, como advierte Cocteau, es que todo virtuosismo conduce fatalmente al lugar común.

*

El poeta tiene en común con la araña el arte de crear forma. Otros animales también lo hacen, como los pájaros al fabricar sus nidos o las abejas en su panal, pero en el poeta, como en la araña, la forma es segregada sin auxilio ajeno, en total soledad. La simetría con que la araña reproduce cierto orden innato es la base de subsistencia de su especie, como también en el poeta prestablece el lenguaje una secreta simetría, que constituye una parte ciertamente vital para la pervivencia de todos.

*

Al leer un poema, mi primera curiosidad consiste en averiguar la distancia que media entre el yo del hablante y el cuerpo genérico de las palabras. Se trata de una actividad de verificación, que para mi hábito de lector se ha vuelto imprescindible con los años. La distancia que verifico apenas guarda relación con la calidad del texto poético; casi siempre ésta es independiente de aquélla, y a lo sumo constituye un trazo de estilo, un modo de situarse ante el espacio propio del poema. Después obra en mí otra preocupación consecuente, a saber, la de averiguar si esta distancia elegida resulta justificada plenamente en el conjunto de la composición. (Pienso en Villon, el réprobo, hablando por la voz de su madre a Nuestra Señora de París, una distancia artificial, sin duda, pero que gracias a su genio se torna legítima y convincente). El ritmo, el tono, la precisión y todo cuanto contribuye a la exactitud verbal del objeto lírico, se me aparecen como resultantes de esa distancia y, más aún, del cuidado puesto al escogerla como la más conveniente a la hora de ordenar las palabras del poema.

*

Ante un buen poema sabemos siempre a dónde nos conduce cada línea. Los momentos de su escritura aparecen plena-

mente realizados, se siente el dominio del autor y la prontitud para relacionar los elementos de su imaginación. Ello es tan cierto que, aun cuando nos muestre zonas más débiles, menos logradas, acertamos a deslindarlas y hasta nos hace excusarlas, porque siempre resulta suficientemente claro lo que se propone. El poeta poco diestro, en cambio, no logra sino enmarañarse en un ritmo soso, sin conseguir advertirnos a dónde quiere ir, de modo que preferimos abandonar la lectura antes de averiguarlo.

*

El sentimiento es fecundo porque sólo él hondamente nos ilumina. El ingenio distrae, agudiza, afina: llega al cerebro, pero no al alma. Nos enriquece con un oro falso porque siempre deja las cuentas pendientes. "El sentimiento es todo –decía Goethe–, el nombre es sonido y humo".

*

La recomendación de T. S. Eliot, según la cual es necesario dedicar a la poesía varias horas a la semana durante toda la vida, va dirigida al oficio del poeta, al lado artesanal, técnico, que en todo arte conviene conocer y dominar. Es la zona común que comparte el poeta, el pintor, el músico, con los pacientes artesanos, como tan lúcidamente lo analizara R. W. Collingwood en su libro *Los principios del arte*. Pero, como él mismo nos aclara, ello solo no es arte, no es la poesía. Se puede dedicar mayor tiempo que el aconsejado por Eliot, sin que el resultado por ello sea necesariamente artístico. Queda, pues, ese otro margen, la zona del *daimon* o del *duende* lorquiano, para el cual no hay fórmulas. Al abordar ese otro lado, el sabio Eliot, "monárquico, clásico y anglicano", según su conocida proclamación, quizá no haya dejado de pensar en el Salmo 127, de acuerdo con el cual, "todo éxito depende de la divina protección. Vano os será

madrugar, acostaros tarde, y que comáis el pan del dolor; es Yavé el que a sus elegidos da el pan en sueños".

*

El poema es una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dura la oración.

*

La estrella de la poesía atraviesa en nuestra hora una fase de eclipse cuya duración desconocemos. No se trata de que no nos acompañe, sino que ahora nos acompaña desde la sombra. Entre ella y sus destinatarios se interpone la momentánea fascinación que suscitan los productos técnicos. No resulta extraño que la televisión la haga a un lado, pues la poesía encarna siempre lo secreto, en tanto que la televisión puede apoderarse de todo, menos de lo secreto. Basta con que algo sea difundido por televisión para que al instante se propague y el secreto, si tal hay, deje de serlo.

*

Cuando van quedando atrás los últimos trechos de la calle Marx, de la calle Stalin, y el siglo XX comienza en verdad a alejársenos, ahora que encaminamos los pasos hacia una nueva centuria que abre también un nuevo milenio, la figura de la gran poeta rusa Ana Ajmátova cobra una estatura predominante que la convierte en una artista imprescindible y emblemática de estos tiempos entremilénicos. Imprescindible porque su obra, sólo ahora cabalmente divulgada, se añade con mérito más que justificado a la escasa lista de los nombres icónicos del siglo que ha concluido. Y resulta asimismo emblemática porque ahora corroboramos la evidencia de que por ella, por su palabra y su vida, el siglo veinte pasó dejando una marca más auténtica y más honda que la que conocemos en muchos otros creadores.

*

La práctica de la escritura oblicua, o heteronímica como la llamó Pessoa, no puede atribuirse siempre al mismo yo, sino, como sabemos, a una variante de yoes que resultan diferentes para cada circunstancia. En los escritores que practican con cierta asiduidad los modos de la escritura oblicua, ya no hemos de reconocer la obra de un yo puro y simple, sino la de un poliyó, término más exacto para definir el proteico sujeto que es cada heterónimo y, me atrevo a decir, cada ser humano, pues la existencia de un carácter idéntico en todas las situaciones resulta, por antinatural, algo falsa.

Añadamos asimismo que cuando Wittgenstein afirma que "el lenguaje es el medio en que el yo y el mundo se duplican y se refieren uno a otro", su afirmación cobra un aspecto multiforme con sólo suponer que el poliyó ocupe el lugar del yo y, en vez de duplicarse, realmente se multiplican. Hay varios sujetos que conviven en uno, varios aspectos del tiempo en un mismo ser, a la vez que distintas visiones del mundo.

*

No creo del todo que el poeta sea un fingidor, como afirmó Pessoa en un verso que ha ganado mucho eco. El gran fingidor, si a ver vamos, es el tiempo, que finge que pasa y no se mueve, que finge que se contrae, que los muertos ya no existen, y no cesa de inventarnos fingimientos. En tanto, el tiempo siempre sigue allí.

*

Al igual que el pez en el agua, el hombre se encuentra desde antes de nacer inmerso en el vasto océano del lenguaje. Dejamos de ser animales porque poseemos el lenguaje y, gracias a él, la conciencia lingüística. Ahora bien, el lenguaje

que nos rodea, el lenguaje de donde proviene el poema, no está hecho de voces abstractas, de sílabas que flotan a nuestro alrededor como burbujas sin contenido alguno, sino que se encuentra cargado de radiaciones. En torno a nosotros, rodeándonos, atravesándonos constantemente, perviven en él formas de culpa, de miedo, de alegría, de deseos, éxtasis, tensiones, esperanzas y miles de infinitas radiaciones concretadas en vocablos que constituyen la historia de una cultura dada, de sus fuentes y sus horizontes. El poema nace de ese variadísimo campo magnético mediante un arte de sutiles combinaciones que muy parcialmente es propiciada por el poeta. De allí que la experiencia de convivir a diario verificando la maravillosa combinatoria de sus voces, le inclinen a sospechar que todo lo lingüístico tiene un carácter, si no divino, al menos misterioso. No es extraño que algunos lleguen a pensar que la lengua constituye una dádiva de alguien o de algo, un don sagrado. El poema nace, pues del lenguaje, de su vasto espacio de gravitaciones. Se diría que la tierra gira rodeada por el éter lingüístico.

*

El dios instantáneo, el dios de los poetas, es aquel que sólo existe gracias al poema, durante el tiempo que dure su lectura. Se trata de un dios cuya existencia depende del estado de gracia procurado por las palabras, de su inspiración iluminante y profética.

*

No basta con que el poema de amor posea justeza formal y finura, real sentimiento y verbal sabiduría. No basta con que su tema sea tratado desde perspectivas inéditas. Importa por sobre todo que el poema se inserte en una nueva dicción que lo justifique; que el tono resulte a la vez novedoso y totalmente legítimo al oído de los lectores para que el poe-

ma pueda acreditarse alguna validez frente a un tema tan frecuentado desde antiguo.

*

"El sentimiento es todo, el nombre es sonido y humo", le dice Fausto a Margarita en el jardín de Marta. Son palabras que, de tan citadas, puede decirse que han hecho fortuna. Y sin embargo, dentro de la breve escena en que se escuchan, algo tiende a descalificarlas, pues en buena cuenta son las palabras de un estafador sentimental que no acaba de responder con ellas a la pregunta de Margarita sobre su credo religioso... Más que en otro momento, tal vez Fausto hable aquí con la voz de Goethe; sí, tal vez Goethe lo asista, prestándole sus palabras para que la escena no se enrumbe por otra senda más complicada. En todo caso, del vasto calidoscopio fáustico, quizá sea este breve fragmento uno de los más intensos, o al menos así resulte en un tiempo como el nuestro, lleno de máquinas y de comportamientos dignos de un autómata

*

En su conocido ensayo "El género humano se halla en progreso constante hacia mejor" (1798), Kant examina brevemente el concepto de historia profética: "una representación posible a priori de los hechos que han de venir". Partiendo de tal noción, se podría análogamente definir una poesía profética: esto es, una representación posible a priori de las maneras como se ha de sentir, lo cual supone una ampliación de la aptitud sensible capaz de habilitar al hombre para sentir de modo distinto los hechos que le depare la existencia.

*

Al leer un poema vale la pena preguntarse qué edad tiene

la voz que allí habla, qué edad le ha supuesto a esa voz el poeta que lo ha escrito. Es algo en lo que no se repara habitualmente, pero que conviene tener muy en cuenta cuando evaluamos una composición poética. Ya se sabe que el tono viene determinado por la voz que está detrás de los versos, y nunca resulta igual el tono escéptico de un hombre mayor que el más esperanzado de un hombre joven o el balbuciente de un niño. Y en un poeta, aparte de la edad real que tenga al escribir su poema, todas estas voces pueden llegar a expresarse, muchas veces sin que su voluntad tome cuenta en ello.

*

Al hablar de poetas transitivos e intransitivos debemos tomar en cuenta la observación de Mario Luzi a propósito de Montale, cuando éste se refiere a la intransitividad de Montale, con lo cual parece definir a aquellos poetas cuyas obras se cierran en sí mismos, y no ciertamente –como aclara el mismo Luzi– por razones narcisísticas.

*

La gramática del sentimiento, con sus complicadas reglas no escritas, casi siempre resulta la más importante durante la escritura de un poema.

*

En las épocas pasadas la poesía salvaba al hombre de los excesos de la religión. En nuestra era procura salvarlo de los excesos del ateísmo. Como se ve, su don de salvación se relaciona con su poder de equilibrio.

*

Podría pensarse que a cada persona está destinado un poe-

ma, uno que en especial existe para ella más que para otra. Un poema capaz de decirle a ella, y únicamente a ella, lo que tal vez a otros sólo puede comunicarles con distinta intensidad de significación. Sólo así podría explicarse el asombro que apareja su reconocimiento, una vez que el poema en cuestión se ha identificado.

*

La huella más honda que deja un hombre a su paso por la tierra esta representada por la mancha de tinta de su propia escritura. Esos trazos, esos rasgos que toman como pretexto el empleo de un determinado alfabeto, le dan forma al mapa de su existencia. Dejar tales rayas de tinta, parcialmente descifrables durante cierto período de tiempo, más tarde tal vez enigmáticas y sin ningún significado discernible aparte de su mancha real, de su sombra o rasgadura sobre un papel, una hoja, cualquier objeto, eso que nada entonces tal vez signifique, pero que se le parece más que cualquier retrato, constituye su única justificación de haber vivido aquí, ahora, cualquiera sea su ahora, y tal vez sólo por ello valga la pena haber venido a la tierra.

Páginas no recogidas en libro

Recuerdo de Eliseo Diego

En el memorable Festival Internacional de Poesía de la Ciudad de México, celebrado en 1987, conocí a Eliseo Diego. Suele ocurrirnos que después de mucho intimar con la obra de un autor, como había sido mi caso con la poesía y la prosa de Diego, la relación con sus escritos se nos vuelva familiar, si bien nos intriga lo que podría añadir a ello el conocimiento personal del poeta. No había viajado a Cuba, en verdad no llegué a ir ni siquiera en los años en que su revolución atraía la contagiosa y romántica simpatía de buena parte del continente, de modo que no había tenido ocasión de conocer personalmente al poeta. Aquella vez en México, junto con el reencuentro de otros poetas a quienes siempre he profesado admiración, como Enrique Molina y Álvaro Mutis, pude conocer a Eliseo Diego y a su esposa Bella. Vestía el poeta una chaqueta oscura de botones cruzados, sin corbata, con una barba de no muchos días. Me impresionaron sus demorados ademanes, la cálida proximidad de su voz y su finura de trato, que proyectaba un aire de calma y ceremonia domésticas, todo ello muy alejado de cualquier afectación. Parecía provenir de un tiempo muy antiguo, con esa ingénita naturalidad propia de un lord, pero no de un lord que hubiese recibido su título gracias a la herencia, sino un lord como aquel que describe el poeta portugués Mário de Sá-Carneiro en su conocido poema de título homónimo: "El lord que fui en las Escocias de otra vida..." Al fin y al cabo, como recuerda Frazer en su célebre obra *La rama dorada*, "toda realeza tiene origen mágico". De buen grado me atrevo a agregar que no sólo toda realeza, sino también toda belleza y toda poesía; quien niegue esta verdad niega las artes y prodigios del gran Toth, el dios egipcio del lenguaje y la escritura.

Recuerdo que el hermoso hotel donde nos hospedábamos tenía una escalera de balaustradas de mármol y muchos rellanos. A veces, al despedirnos por la noche, bajábamos de la terraza los cuatro, su esposa y la mía, él y yo, a la planta baja a tomar el ascensor. En cada nuevo rellano, tras la pausa, había un leve gesto de despedida hasta el próximo rellano. Entre los libros que entonces me obsequió, figura una hermosa edición de *Veintiséis poemas recientes*, publicado por las Ediciones el Equilibrista, con esta dedicatoria: "A Eugenio Montejo, partidario de la Belleza y el Bien, que son uno, alegrándome de llamarme amigo suyo y de su esposa, con el cariño de Eliseo Diego".

Años después, cuando me hallaba de viaje por España, solía mencionar su nombre entre amigos poetas, que se extrañaban de no saber a quién me refería. –"Conocemos a Gerardo Diego, pero no hemos oído hablar de Eliseo", solían replicarme. No faltó la vez en que, para aguzar la curiosidad, zanjaba el asunto con este comentario: —"se trata de un poeta más actual y más fuerte". En verdad, no soy propenso a comparar, y mucho menos a la ligera, la obra de un poeta con la de otro. Si lo hacía entonces era para llamar la atención sobre un autor injustamente desconocido en España, en la España de principios de los noventa. Vino después el justiciero premio Juan Rulfo y de su nombre llegaron a saber todos los poetas y literatos españoles. Vinieron también las ediciones de sus obras. Ahora, cuando veía los ejemplares de sus libros tan recomendados en los escaparates de las librerías, sentía nostalgia del tiempo en que el primer poeta de Cuba en el siglo XX apenas era conocido por un puñado de lectores secretos.

Hace poco, para celebrar el número 500 de la colección de poesía de la prestigiosa Editorial Visor, se les solicitó a una centena y media de escritores y lectores escoger un poema que consideraran especialmente significativo y le

añadiesen un breve comentario. Por mi parte, cuando recibí el encargo, seleccioné un poema de Eliseo, *Testamento*, y adjunté a modo de pequeña glosa el texto que ahora reproduzco en homenaje a la memoria de nuestro entrañable Lord del Caribe.

*

Testamento es uno de los poemas más memorables del poeta cubano Eliseo Diego. Por la acertada entonación con que consigue transmitir su motivo, y sobre todo por la pericia que manifiesta su hechura, creo que bien puede acreditarse la suerte de una perdurable relectura, que es a fin de cuentas el deseable destino de las páginas aquí reproducidas y en general de todo escrito. Es probable que al seleccionarlo ahora obre en mi ánimo el influjo sentimental de la memoria, pues antes de haberlo leído se lo escuché decir a su autor en una lectura pública del Festival de Poesía de la Ciudad de México, que tuvo lugar en agosto de 1987. Es verdad que también leyó entonces varios otros poemas suyos, pero fue *Testamento* el escogido por su autor para terminar su lectura. Y el que más me impresionó de cuantos entonces le oyera.

Diego era, entre otras cosas, un minucioso miniaturista, inclinado a demorarse en la combinación y ajuste de los tonos hasta dar con la nota que tenazmente procuraba. En una de sus páginas confiesa que la traducción de un breve poema de quince versos, debido a Walter de la Mare, le costó nada menos que diez años. Y añade: "No fueron para mí en vano, esos diez años. Mucho aprendí de semejante maestro". Esa elegante demora es la que con frecuencia le proporciona a su palabra cierta atmósfera atemporal, que mucho depende en su caso del esmero puesto en cada detalle.

En *Testamento* se percibe un fraseo más bien so-

brio, como dicho al desgaire, que encuentra apoyo en la meditada estructura del poema. El ritmo y la medida de los versos lucen, por momentos, adrede desajustados. Es evidente la reiteración del gerundio y la predilección por el uso de preposiciones y conjunciones en las sílabas finales de los versos, las que van creando algunas notas de suspenso, además de acentuar cierto dejo vacilante que suponemos propio del decir testamentario. El poeta parece insinuarnos que quien se encuentra en el trance de "las cortesías de la despedida última", como él mismo escribiera en otra ocasión, no suele recurrir a un tono demasiado enfático ni pomposo, más bien se vale de una voz franca y desilusionada.

El poema consta de tres tercetos iniciales, cada uno de los cuales es seguido por un verso suelto que hace las veces de estribillo para ser dicho a contra tono. A renglón seguido se encuentran tres tercetos más, esta vez independientes, que precipitan la aceleración del tono y preparan el efecto del último verso. En la escritura del terceto final no debe sorprendernos que un monosílabo ocupe el lugar del verso del medio, puesto que el mismo autor, en un comentario sobre su poesía escrito varios años antes que este poema, había subrayado "la importancia de la disposición de los versos en la página, ya que los espacios en blanco significan tanto para mí como las propias palabras". En fin, el último verso, que es apenas un heptasílabo, favorecido por la precedente combinación de tonalidades, parece durar mucho más que sus siete sílabas reales. Y tal vez así sea, pues la conseguida plasticidad prolonga la duración de la palabra *tiempo*, como si en este caso de sílabas especialmente largas se tratase. El lector, investido por el poema como legítimo heredero, no tarda en advertir que lo que en definitiva recibe como legado es todo el porvenir que le sea dado vivir y aprovechar, una manera cortés, muy del

talante de Eliseo Diego, de regalarle a cada quien la porción de eternidad que pueda hacer suya.

Con estas líneas no pretendo fijar una vía única para la lectura del poema. A lo sumo, trato ahora de evocar el instante en que por primera vez y de labios del poeta escuché sus versos, los mismos que incontables veces he releído más tarde. El sentimiento del tiempo, que se halla en relación con la angustia de nuestra brevedad humana, corre a lo largo de estos versos como desde antiguo por varios otros poemas. En *Testamento*, sin embargo, Eliseo Diego consiguió apresar, a mi ver, una irrepetible manera de manifestarlo y de asombrarnos, que es como decir un modo inédito de referir la infinita vastedad de las horas que rodean nuestros cortos días en la tierra.

Borges y él[20]

A José Bianco, el afable Pepe Bianco que durante casi cinco lustros había sido jefe de redacción de la memorable revista *Sur*, recuerdo haberle preguntado informalmente, a finales de los setenta, cuándo habían advertido ellos, sus afortunados compañeros, que Borges, el joven de la adolescencia ginebrina, había comenzado a ser este otro Borges, cuya obra se había vuelto uno de los colores del siglo. Siendo casi coetáneo del autor del *Aleph*, la pregunta encontraba en Bianco a un privilegiado destinatario. El Palinuro de *Sur* no sólo había permanecido por mucho tiempo frente al timón de la benemérita revista, sino que su mismo desempeño lo colocaba en el centro del grupo, un grupo literario, digámoslo sin ambages, de los más importantes que vio nacer la primera mitad de esta centuria. Lo que entonces, con algo de humor, trataba de indagar era exactamente a partir de qué momento Borges se había puesto a la cabeza de aquella constelación de descollantes creadores, vale decir, desde cuándo sus compañeros percibieron que era un escritor ciertamente impar, con una imparidad que lamentablemente no supo reconocer en su momento el conspicuo jurado del premio Cervantes. Bianco se deshizo de la pregunta diciéndome suavemente: —"Che, Borges siempre fue genial..."

De aquella conversación, como de varias otras con el mismo maestro acerca del otro célebre maestro, han corrido ahora más de veinte años. Ya no están ni Bianco ni Borges, al menos en su presencia física, para acompañarnos en esta hora finimilénica. A la distancia,

[20] *Casa del Tiempo. Vol. 1, núm. 5, junio, pp. 20-22, UAM, México, 1999*

no me atrevería a decir que era del todo grata aquella Buenos Aires bajo la dictadura de los militares que imponían un clima bastante lóbrego, como pude ver durante los meses que permanecí en Argentina. Las calles parecían haberse vuelto más simétricas que de costumbre, al punto de que, al recorrerlas, por momentos llegase a encontrarlas demasiado previsibles.

Contribuía a ello, sin duda, la ansiada uniformidad a que propende siempre el aparente orden militar. Eran calles alejandrinas y consonantes, en las que, como ocasional transeúnte, no dejaba de encontrar así mismo algo parecido a bien medidas estrofas. Calles trazadas en forma de damero, capaces de reproducir cierta pétrea rima y algo también de simetría laberíntica. Podía recompensarme, sin embargo, ¡y cuánto!, la bienhechora compañía de algunos poetas, como Enrique Molina o Raúl Gustavo Aguirre, para sólo mencionar a dos creadores excepcionales, cuyas obras, al igual que la de Bianco, tuve la fortuna de incorporar por aquellos días al catálogo de la editorial Monte Ávila.

No me atrevería a reivindicar por mi parte proeza alguna, salvo la muy discreta de no haber molestado a Borges con la petición de una entrevista. Me limité a seguirlo, a través de la voz de Bianco y a verlo de tanto en tanto en las ferias de libros, en programas de la televisión, o bien en algún acto público. En otra oportunidad he referido la vez que, encontrándome en compañía de Juan Liscano, presencié un entretenido diálogo de Borges con María Esther Vázquez y el propio Liscano, en tanto que sus ojos, indecisos y desnorteados, daban derecho hacia donde, en silencio, me encontraba. En otra ocasión seguí una de sus charlas difundidas por la televisión. En realidad no resultaba fácil, al menos en la oportunidad que recuerdo, seguir aquella presen-

tación, pues más que una charla propiamente, Borges parecía repetir de memoria un largo texto sobre Dante a una velocidad que prescindía de las cómodas pausas del pensamiento que va improvisando en el momento el dibujo de sus ideas. Muy otro solía ser el tono de sus entrevistas, ya se cumplieran en español, francés o inglés, como tuve ocasión de observar, pues, aunque no faltasen agudezas premeditadas, ni la entonación ni la velocidad expresiva obedecían al acuciante espoleo de la lectura memorizada.

Con el auge editorial de la narrativa a partir de la década de los sesenta, que había fomentado el famoso *boom* latinoamericano, un notable conjunto de narradores conquistaba los favores del público de nuestra lengua en una medida en que, al menos en otras épocas, sólo la poesía había logrado hacerlo. Se celebraba a García Márquez, Rulfo, Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa, etcétera, y en el centro de todos, con cierto atributo inapelable, a Jorge Luis Borges. Al promediar el siglo la balanza se había inclinado a su favor. Como Tiresias contra Edipo, la ciega sombra de Borges se adueñaba casi por entero de la verdad.

Con la mención de su nombre al frente del grupo de narradores no trato de aminorar el valor de los muchos versos que compuso, sobre todo a raíz de su definitiva ceguera, cuando se refugió preferentemente en el soneto y las estrofas clásicas. El caso es que ni él ni casi nadie ya era invocado fervorosamente como poeta a esta altura del siglo, un siglo mucho más atento a la prosa que al verso, y no tanto a la excelente prosa escrita por los autores antes mencionados, sino sobre todo a la prosa reiterativa y unánime que la televisión vino a servirnos. Así y todo, no faltó por aquella época el penetrante estudio dedicado a su obra poética, como fue el

caso del notable volumen que le consagrara Guillermo Sucre.

Se le reivindicó, pues, un tanto a contrapelo a la cabeza del notable conjunto de narradores, el conjunto favorecido por el editorial auge, no obstante que entre los integrantes resultaran mayores las diferencias que las similitudes. En primer lugar, Borges no contaba ni le preocupaba contar con una novela. Sus relatos se mostraban permeados de giros y tonos prestados a otros géneros, tales como el ensayo. Cultivó el apólogo, el aforismo, el espacio siempre llameante de la agudeza, si bien, antes que cualquier género, se reclamó un devoto del placer preciso de la escritura perfecta, sin que nunca lo abandonase la búsqueda de la página inmejorable. Ya en esa época había desbordado con su fama el ámbito de nuestra lengua, al tiempo que se agigantaba como uno de los escritores del siglo.

¿Qué decir de los estudios consagrados a su obra en tan diversos ámbitos? Siempre será mayor su número que el que le atribuyamos, pues a Borges, perito impar del alfabeto, lo acompaña en vida y en memoria una creciente biblioteca. No obstante los variados méritos de tales análisis, los hay tan memorables como *La filosofía de Borges* por Juan Nuño, uno de los libros más perspicaces consagrados al autor argentino.

En una de sus páginas llegamos a leer que "Borges es un escritor más filosófico que el propio Sartre", una afirmación bastante sugestiva por provenir de un filósofo versado a su vez en la obra de ambos autores. Nuño argumenta que mientras en Sartre la literatura sirve de pretexto para ilustrar algunas tesis filosóficas, en Borges el pretexto está representado por la filosofía, con lo cual subraya la tendencia de éste a traducir en imágenes algunos argumentos filosóficos. El idealismo

de los seres de Tlön, en el magistral relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* , por ejemplo, viene a ser, según esto, una recreación literaria del idealismo de Hume, pues, en palabras de Nuño: "Tlön es otro nombre para las danzantes sombras que sólo veían aquellos prisioneros de la platónica cueva".

Entre el original de un poema reproducido por *La Nación* o *La Prensa* y su subsiguiente publicación en libro mediaban, como pude verificar más de una vez, las enmiendas correctoras destinadas a mejorarlo o en todo caso a reescribirlo. Para él no resultaba ésta una práctica nueva, según deduje por los comentarios de Bianco, siempre al tanto de las primeras ediciones de muchos textos que con el tiempo sufrieron modificaciones cuando no simplemente fueron suprimidos. Alguna temprana y vehemente página de reparo al estilo de Ortega y Gasset se contaba entre estas últimas.

El fervor por Borges había prendido en la vasta ciudad sin montañas, tal vez como una manera de retribuir su antiguo *Fervor de Buenos Aires*. De los reiterados rasgos de su obra, acaso el tema del doble, al que le dio lograda forma su texto *Borges y yo*, fue uno de los que más atracción despertó entre los lectores. Recuerdo haberlo escuchado varias veces en distintas casas de amigos, gracias a una grabación del mismo autor muy divulgada en la época. La escisión de la conciencia impuesta por el desdoblamiento quizá no alcance en esa página el aura mortificante que sobre el mismo tema consigue el poeta portugués Mário de Sá-Carneiro en alguno de sus relatos, es verdad que el argentino tampoco se lo propuso. Borges, como Lichtenberg, no se empecinaba en jugar solo, al contrario, en cada una de sus frases está implícito un guiño de cordialidad para con el lector. Más de una vez, al azar de algún momento,

imprevistamente recordaba o creía yo recordar su demorada voz que con descuidada elegancia principiaba: *Al otro, a Borges, es a quien le suceden las cosas...*

En *El cuaderno de Blas Coll,* el breve libro en cuya trascripción me he ocupado, se reproducen aquí y allá ciertas traviesas humoradas que toman por blanco al autor de *El hacedor,* casi todas debidas al mismo Coll o a varios de sus discípulos y contertulios. Una de éstas llega a decir que Borges "estornudaba por escrito". Si no me engaño, para contrariar tales alusiones, un reconocido miembro del grupo, el poeta Tomás Linden, compuso un soneto paródico, cuyas palabras fueron escritas por él, pero, de algún modo, pertenecen a Borges, al espíritu de Borges. Su título es el mismo que lleva esta nota. A su modo, propone una manera de releer el citado texto *Borges y yo* en el anónimo espejo de sus comunes lectores, los mismos que solían verlo pasar, o así lo imaginaban, por las calles de Buenos Aires con su bastón, del brazo de su mujer o de algún amigo, desasidos e inciertos los ojos, y casi siempre absorto en algún secreto coloquio entre "Borges y él".

Cuando el poema llegó a mis manos, ya en vísperas de mi partida de Buenos Aires, cruzó por mi mente la idea de llamar a Borges por teléfono y pedirle permiso para leerle un pequeño poema de 154 sílabas, 14 de las cuales, como seguramente iba a prever, son homófonas –la enumeración pretendía encubrir el atrevimiento telefónico–, en suma, un soneto cuyos versos trataban de aproximarse a sus temas y, tanto como el autor había podido, a la personal entonación de su poesía. Distraído por la premura del viaje, no llegué a marcar el teléfono para cumplir mi cometido. Tampoco Linden, recluido en una aldea al otro extremo del continente, podía hacerlo. Lo copio ahora en homenaje a

su memoria, con la esperanza, una esperanza aprendida de Whitman, de que desde algún ignoto lugar pueda leerlo.

Borges y él

Ya Borges y él caminan de la mano,
el uno absorto, el otro medio ciego,
sutiles estrategas de ese juego
que reparte entre dos un mismo arcano.

Hablan o monologan con desgano
y a veces con ardor, llenos de fuego,
en español, inglés, latín y griego,
y en el silencio, que es lo más humano.

Los dos Borges que nunca fueron uno,
caminando a la par van de consuno
por la vieja ciudad que no se nombra.

Nunca sabrán qué tienen de distinto
en los espejos de su laberinto,
ni quién pasa en verdad, quién es la sombra.

La balada del insomnio venezolano

Con el término del recién finalizado año dos mil, el último del siglo, un poema escrito en Venezuela trae a nuestra memoria su significación entrañable, entre otras cosas porque ese último año del siglo que hemos despedido aparece una y otra vez mencionado en sus versos como el hito de un ignoto futuro, el futuro que se podía imaginar entonces, hace ocho décadas. Me refiero a la *Balada del preso insomne*, el poema que Leoncio Martínez (1888-1941) compuso en la cárcel caraqueña *La Rotunda* en 1920. Que la mención del año dos mil aparezca reiterada en sus versos no sería por sí solo un motivo suficiente para rememorarlo en esta hora, al menos no un motivo indiscutible. Ocurre, sin embargo, que sus palabras concretan algo central que se relaciona entrañablemente con la afectividad colectiva. A nuestro ver, Leoncio Martínez logró aislar en ese poema un espacio verbal doloroso pero incontaminado –y por ello ciertamente libre– del despotismo que a la sazón se perpetuaba como justificado sistema político en la Venezuela de aquel tiempo. Un espacio verbal libre, en un ambiente en donde casi nada podía serlo, que se convierte así mismo en un espacio *verificador,* pues muchos de los escritos, comportamientos y posturas de la época, por eruditos o ingeniosos que en definitiva parezcan, para refrendarlos de veras habría que revisarlos a la luz de esos versos. Digamos que desde esta otra perspectiva no pocas de las acciones que cumplen muchos adelantados del momento terminan por resultar inconsistentes. Y es que frente a la malhadada tesis capaz de invocar el poder salvífico de un "gendarme necesario",[21] va a reunirse

[21] *El gendarme necesario por Laureano Vallenilla Lanz, discutida interpretación sociológica de la realidad venezolana, que sirvió de justificación a la tiranía de Juan Vicente Gómez. La tesis concreta, por lo demás, el apoyo de nuestros ilustrados positivistas a la temible dictadura que se prolongó durante casi tres décadas.*

en las sílabas de esta balada, avivado por el alma colectiva, un hallazgo de lo que debemos llamar la "palabra necesaria", vale decir, una concreción del verbo más verdadero a los ojos de todos.

En el capítulo XXXI de sus *Memorias de un venezolano de la decadencia*, José Rafael Pocaterra[22] da cuenta de una velada que tuvo lugar cierta noche en la siniestra cárcel, durante la cual él mismo leyó conmovido el poema de Leoncio Martínez a los demás prisioneros. Y añade: "esa poesía suya tan honda, tan sincera, basta ella sola para inscribirle como a un poeta de una inspiración original". De seguidas transcribe en apoyo de su argumento las conocidas palabras que Fausto dice a Margarita en el jardín de Marta, la goetheana declaración que representó para muchos escritores de principios de siglo algo semejante al núcleo de un *ars* poética: "Por grande que sea, llena de esto tu corazón, y cuando, penetrada de tal sentimiento, seas feliz, nómbralo entonces como quieras, llámale Felicidad, Corazón, Amor, Dios. Para ello no tengo nombre; el sentimiento es todo. El nombre no es más que ruido y humo que ofusca la lumbre del cielo".[23] Esta exclamación fáustica que privilegia el sentimiento sobre el saber y la experiencia estaba llamada a cumplir el efecto de una divisa, sobre todo cuando ya se observaba el despunte de cierta "cerebración progresiva" en las artes.

La denominación de balada puesta por Leoncio Martínez a su poema resulta apropiada para tal género de composiciones de raíz tradicional, que tuvo su inicio en

[22] *José Rafael Pocarrera (1888-1955), narrador y político venezolano, autor, entre otras obras, de Vidas oscuras, El doctor Bebé, Tierra del sol amada, Cuentos grotescos y Memorias de un venezolano de la decadencia, esta última una conmovedora relación de las dos tiranías que asolaron la vida venezolana hasta 1935. Remitimos a la reciente edición de Monte Ávila Editores, aparecida en dos volúmenes en 1997.*

[23] *Desconocemos la fuente de la versión que cita Pocaterra en su libro. Reproducimos aquí acerca del mismo pasaje la confiable traducción de José Roviralta Borrel, en Los Clásicos Jackson, 1963.*

la Francia del medievo y llegó a ser muy utilizada por los bardos de los pueblos nórdicos. En nuestra lengua la balada como tal es de arraigo tardío, pues el poema que va a suplir sus fines durante siglos es el romance octosilábico que los juglares propagaron un poco por doquier. La *Balada del preso insomne* fue escrita en verso eneasílabo, un verso que habían reivindicado pocas décadas antes los poetas modernistas en su empeño por revitalizar toda clase de ritmos y metros. Puede afirmarse, sin embargo, que aunque la impronta versal acusa una factura modernista, el poema no muestra muchos de los rasgos que prevalecieron en este movimiento. No se aprecia en él la búsqueda de una adjetivación primorosa ni el tributo a la finura y el esmero rítmico. La voz del poema parece contrariar adrede cuanto no refuerce la intensidad del sentimiento. Y puesto que de un prisionero se trata, prevalece el tono descarnado, hondamente humano, de una voz que rehúye el adorno para asirse a su verdad con inevitable desespero. Las mismas rimas en que se apoya, con el acento en la vocal i, por momentos admiten voces foráneas que no cuentan exactamente entre sus letras con la i castellana. El léxico a su vez se corresponde con la entonación empleada en cuanto no procura cernir la pureza de los vocablos. Un poema, pues, que no pretende el dibujo elegante ni el trazo fino; en vez de ello recurre a la pincelada cruda y fuerte, a la desnudez del alma que sólo busca llegar al lector a través de su tono estremecido.

Estoy pensando en exilarme, / en marcharme lejos de aquí, dicen los dos versos iniciales del poema. El sentimiento de destierro del lugar donde se ha nacido, y también de la lengua de nuestros mayores, marca desde el principio su efecto predominante, por eso el poeta escribe "exilarme", que es la forma del verbo comúnmente empleada entre nosotros. Con ello parece recalcar que si en algo puede herir

al hombre el desarraigo es precisamente en la separación de sus voces, en el alejamiento de los modos y matices con que por ellas circula la vida afectiva. Leoncio Martínez, más conocido como *Leo*, el popular seudónimo con que firmaba sus contribuciones humorísticas, vive entonces la más prolongada de sus detenciones en la tenebrosa prisión de *La Rotunda*. Es de notar que ante el desánimo que lo consume, puesto a suponer lo peor, el poeta considera la posibilidad de su destierro, el tener que largarse a vivir en cualquier otra parte *donde nadie sepa de mí*. La voz del poema no está suscribiendo una decisión, sino una angustiosa conjetura, de allí el empleo del gerundio que introduce la posibilidad del destierro: *estoy pensando en exilarme.* Bien sabe el poeta que nada puede serle más difícil que habitar lejos de su tierra nativa, pero en la desazón del abatimiento en que se encuentra sumido (*enchiquerado como un puerco / sucio, famélico, cerril*) llega a figurarse lo peor, que no se representa para él con la desaparición física, sino con la forzada sobrevivencia en el exilio. Unas décadas más tarde el poeta Boris Pasternak, puesto en el trance de permanecer fuera de Rusia si optaba por salir a recibir el premio Nóbel, según los términos de la amenaza dictada por Kruschef, desistió de considerar el intento, a la vez que en un mensaje dirigido a éste dejaba claro que le era del todo inconcebible la idea de vivir lejos de su tierra.

La temida conjetura del destierro y el empeño del arraigo son los dos polos que gobiernan la balada. Entre uno y otro corre la honda vena emocional que se adueña del poema con un vigor poco frecuente en nuestras letras. En efecto, otros poemas escritos en Venezuela durante el siglo recién concluido sin duda concretan mayores logros formales o rítmicos, cuando no más precisión lírica o dominio simbólico, entre otros hallazgos propios del menester poético. En la balada que comentamos, en cambio, todo

descansa en la intensidad de la voz de un prisionero, cuyo agobio y sed de justicia, por resultar demasiado implicantes, se convierten en el reclamo de una voz plural. La nota de acerbo humorismo allí presente no se muestra al servicio del ingenio o la ocurrencia, sino que sirve de contrapunto al dolorido asunto del poema. Podría afirmarse, de acuerdo con ello, que un cabal acercamiento al atroz periodo gomecista quedaría incompleto si se obvia el testimonio lírico de la balada de Leoncio Martínez.[24] Las variadas tesis e interpretaciones, por enjundiosas y penetrantes que resulten, son a la postre productos de las ideas, en tanto que el poema lo es de las imágenes, y la imagen, como argumentó con lucidez Herbert Read, precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia. Nos hallamos, pues, ante un poema epocal, en el que son reconocibles muchos rasgos y padecimientos de la Venezuela de su tiempo. No exactamente un poema *engagé*, de protesta, según la hipertrofia retórica que terminó por caracterizar tal especie de composiciones, sino una palabra desnuda que en todas sus sílabas se siente dictada por la amargura, el reclamo moral y el sufrimiento. Sus reales equivalentes no son muchos en nuestra poesía. Quizá hemos de buscarlos más bien en ciertas creaciones pictóricas, como en la desolada intensidad que se aprecia en algunos cuadros de Armando Reverón o de Bárbaro Rivas, donde el color y la forma, el dibujo y su motivo, están al servicio de una vehemencia iluminada por la que comienza hablando el propio artista y terminamos hablando todos.[25]

[24] *La tiranía de Juan Vicente Gómez se prolonga desde 1908 hasta su muerte en 1935. No sin razón afirmó Mariano Picón Salas en un conocido ensayo que sólo entonces principió el siglo XX en Venezuela.*

[25] *Armando Reverón (1889-1954) y Bárbaro Rivas (1893-1967), creador emblemático del arte venezolano, el primero, es reconocido como el pintor fundamental del siglo que ha concluido; místico analfabeta el segundo, puede decirse que llegó a la pintura por iluminación. Alarife, pintor de brocha gorda, hombre sin ninguna clase de recursos, sus composiciones pictóricas tienen la fuerza y alucinación de un excepcional artista.*

Hablaré mal en otro idioma, presume el poeta con más temor que verdadero pronóstico, y luego añade, repasando el inventario de sus afectos: *pensaré en mis muertos amados / en los amigos que perdí, / en aquella a quien quise tanto / con la vesania juvenil,* una forma de subrayar que con el apego a la tierra va ligado también el apego a la memoria, a las hondas raíces que determinan su palabra. Al cabo, entre los muchos años del futuro, uno será convencionalmente el elegido como probable fecha para intentar un saldo comparativo con respecto a la vida social y los padecimientos que marcaron aquellos años. Y es así como aparece mencionado en el poema el año dos mil, año de entresiglo, en que un milenio fenece y otro despunta. Un año que entonces quizá se soñaba demasiado lejano, pero que ya hemos visto transcurrir y despedirse de nosotros. La cuarteta que cierra la balada lo resalta con tal empeño que quienes por azar vivimos estos días, quienes encarnamos su posteridad, no podemos leer sus palabras sin que su angustia nos proporcione, a la hora de mirarnos, cierto conmovedor efecto de espejo: *Ah, quién sabe si para entonces / ya cerca del año 2000, / esté alumbrando libertades / el claro sol de mi país.*

Prisionero en *La Rotunda*, cercado por la desgracia a que lo reducía entonces la tiranía de Juan Vicente Gómez, el humorista *Leo*, el poeta Leoncio Martínez, supo aferrarse a su verdad afectiva para estremecer la conciencia de sus contemporáneos. Con el vibrante motivo de su *Balada del preso insomne* se anticipa, muy tempranamente en el siglo, a otros terribles antros de prisioneros que con el ascenso del nazismo, del estalinismo, vendrán a acrecentarse en una abismal escala para la que ya no existirá ningún posible superlativo. Desde el insomnio de su prisión supo legar un testimonio lírico que emotivamente resume el aniquilamiento infligido a los adversarios de los despotismos

que marcaron el siglo XX. Y tal vez por ello, al momento de vislumbrar imaginariamente un tiempo futuro, pensó en el año dos mil, el año con que ha concluido este siglo terrible. A la distancia de ocho décadas, desde el sufrimiento que las recorre, las palabras de su balada llegan hasta nosotros, pero la cercana presencia del año que se ha ido, el año que era un punto en lontananza para el poeta, hace que su verbo abandone el incierto subjuntivo y nos interrogue en simple presente, como de seguro continuará interrogando en los años venideros a nuevas generaciones de lectores: *¿Está alumbrando libertades / el claro sol de mi país?*

Bienvenido, Alejandro Rossi

Una tarde de 1978 en Buenos Aires José Bianco me hablaba de Alejandro Rossi. Ambos teníamos a la vista un número recién publicado de la revista *Vuelta*, donde se reproducía una de las páginas de *El manual del distraído*, pues tal era el texto que había suscitado el elogioso comentario de Bianco. El responsable de la redacción durante casi cinco lustros de la revista *Sur*, "el que nos corregía la puntuación", como afirmara Borges en otro momento, no perdía la afición ni el ojo para otear las buenas revistas literarias, las mismas que a su parecer representaban el verdadero timón de una cultura. Le complacía reconocer en *Vuelta* una empresa literaria de méritos indiscutibles. Le complacía asimismo sentirse cercano de aquella propuesta intelectual que había tomado a su cargo un grupo de creadores de primer rango. Uno de ellos era, por cierto, Alejandro Rossi, el autor a quien se refería su elogioso comentario.

Bianco no era muy dado a hablar de escritores contemporáneos. Por esos mismos días había aparecido en la sucursal argentina de Monte Ávila su colección de ensayos *Ficción y realidad*, y algunas recensiones del volumen echaban en falta los comentarios sobre autores de la época. Ante un elogio suyo, por tanto, convenía estar lo más atento posible. No se pasan 23 años al frente de una de las publicaciones más calificadas del idioma sin heredar esa especie de atención clarividente de la escritura. Y precisamente lo que las palabras de Bianco celebraban en los ensayos del *Manual del distraído* era ante todo un adueñamiento de estilo, una voz con el acierto de una precisión y de un tono inconfundibles.

Ahora, al releer las obras que Rossi ha publicado,

me apresuro a aclarar que el logro de estilo subrayado por Bianco no debe confundirse, para felicidad de sus lectores, con alguna vaga habilidad para combinar fiorituras verbales ni, mucho menos, para desahogar afectaciones puristas o pedantes. La frase de Rossi siempre tuvo más pensamientos que palabras, hace de la precisión una norma inalterable, va siempre a lo suyo y aunque está respaldada por muy buen oído, no se distrae con efectos sonoros o de otra índole. Cuando leemos a Rossi no oímos a un profesor de filosofía, ni tampoco a un prestidigitador de erudiciones. Siempre habla desde su tono y, por supuesto, asistido de sus muchos conocimientos, pero el acento de su voz tiene el aire familiar de algo cercano y entrañable. Me atrevería a decir que tiene la cordialidad de Juan de Mairena, la claridad de Rosenblat, la agudeza de Borges; podríamos atribuirle asimismo cierta capacidad asociativa de Paz, pero su nervio es distinto de todos los nombrados. Rossi habla desde una ciudad literaria cosmopolita, aunque nunca distante; accesible sin dejar de ser exigente; amable pero siempre rigurosa. El sentido de urbanidad que circula por sus páginas presupone un estilo sin amaneramientos, así como cierta tolerancia capaz de estimular y de encauzar, para beneficio común, el disenso y la polémica. Una ciudad literaria concebida para despertar al que se interne en sus veredas.

En las páginas que subrayaba Bianco todo ello se hallaba presente, como asimismo en los relatos que ya desde entonces comenzaban a abrirse espacio en su obra. Más tarde, en las décadas siguientes, se acentuaría cierto giro ya no de forma como de intenciones y motivos. Me refiero a la palpitación venezolana que en los últimos años, y de modo más acentuado en obras como *Cartas credenciales*, se ha adueñado de su pluma. En una página titulada *Venezuela a la vista*, que data de 1988, Rossi habla de modo directo de su relación y su afecto por nuestra tierra: "He vivido poco

en Venezuela, y sin embargo, siempre he estado cerca de ella. Sin duda alguna, mi madre es la razón fundamental". Nuestro autor revela aquí una de las claves de su personal entonación, esa que le permitiría decir, como alguna vez afirmó Juan Ramón Jiménez: "Yo escribo como mi madre hablaba". El giro a que me refiero no ha pasado inadvertido para nuestro autor. En otra parte de ese texto puede leerse: "Como escritor me doy cuenta, quizá ya tarde, de que no puedo desperdiciar ese universo de voces, sabores, luces, ritmos y tonos de vidas que son indudablemente míos".

El comienzo de su fecunda relación con la literatura, según se lee en la disertación que da título a *Cartas credenciales*, parte de una escena que se remonta a sus diez años: en una casa caraqueña, el niño recién llegado de Florencia, sentado en una silla mecedora, escucha la lectura que una desdentada Scherezade negra "con una voz baja y vagamente hipnótica" le hace nada menos que de *Las mil y una noches*. Reparemos en el comentario retrospectivo de esa escena por parte de Rossi: "Me parece que ella se divertía y que le agradaba que yo la escuchara con esa atención de pájaro alerta que reconoce, por primera vez, el silbido de los suyos". Cabe recordar, de paso, que el niño Vicente Gerbasi, cuando contaba la misma edad que Rossi tenía a su llegada a Caracas, cumple un viaje también significativo para nuestra literatura, pero de sentido inverso: deja el mundo encantado de la apartada aldea donde se habían radicado sus padres italianos y parte hacia Florencia, tras atravesar a lomo de bestias la cumbre de Canoabo y descubrir, todo de una vez, la luz eléctrica, el automóvil, el mar y los trasatlánticos.

Este giro en los motivos de la escritura de Rossi parece insertarse en una vocación memorística de arraigo más reciente. Así vemos proyectada su intención, por ejemplo, en una nota destinada a celebrar los sesenta años de

Jaime García Terrés, donde le recomienda que emprenda la escritura de sus memorias, o bien en ciertas observaciones críticas, como cuando, al hablar de José Gaos, observa que "El planteamiento y la explicación de su filosofía exige el estilo autobiográfico", pues se trata de "una filosofía que ha menester de la autobiografía", palabras que, no obstante ser destinadas a otro, hallan su propio eco en el autor que la suscribe.

No es extraño, por tanto, que a cada nuevo giro del prisma de la memoria reaparezcan ahora figuras del pasado venezolano. La muerte de Blanco Fombona en un hotel de Buenos Aires, con su pesada pistola bajo la almohada y las manchas del tinte para las canas; la figura cordial del cumanés Diego Córdoba, acérrimo opositor de la tiranía de Gómez, amigo y corresponsal de José Juan Tablada; el fraternal retrato de Juan Nuño; el abrazo, en fin, dado a Rómulo Gallegos el 23 de enero de 1958 en su casa de la mexicana calle Goethe. "Había euforia personal –comenta Rossi– y una inmensa esperanza histórica. Comenzaba, en efecto, otra Venezuela".

Junto al estilista imprescindible y el cordial memorialista, hay que nombrar al pensador que confronta sus ideas y no elude fijar una posición, por difícil que resulte, cuando la causa que se respalda es noble y verdadera. El pensador en la ciudad literaria de Rossi es preferentemente aquel que debate con los demás sus opiniones y trata de asumir la misión que nuestro autor, al hablar de un ilustre colega, resume en una fórmula simple: "ayudar a que la gente piense". Se dice rápido y fácil. "Pensar, ¿nos ha sucedido alguna vez?", pregunta uno de los personajes de *Esperando a Godot*.

Hasta aquí el dibujo de Alejandro Rossi; por breve que sea, quedaría incompleto si no mencionamos su permanente incitación a crear y defender ese espacio de urba-

nidad literaria que se concreta en revistas y suplementos. Como se sabe, su presencia fue decisiva para esa empresa mayor que supuso la creación por Octavio Paz de las revistas *Plural* y *Vuelta*, dos columnas fundamentales erigidas número tras número para dialogar con el pensamiento literario de nuestra lengua. Antes había fundado con Fernando Salmerón la revista *Crítica*, una lúcida expresión de una confraternidad, según comenta en un texto de 1996. Al interrogarse ahora en qué consistía aquella fraternidad, Rossi no duda en responderse: "En unas cuantas creencias sencillas. Una de ellas es que más valía tocar a Mozart defectuosamente que ejecutar a la perfección un valsecito pueblerino".

Me gustaría decir además que siempre he creído que él es un escritor muy cercano a los poetas, no sólo por el acierto auditivo de su prosa, como por el laconismo que gobierna su nervio expresivo, el mismo que tiende a amonedar la expresión en giros inolvidables. Finalmente, vuelvo a su ensayo *Venezuela a la vista,* en cuyas líneas de cierre se leen estas palabras: "Me veo así como una persona que oía detrás de la puerta y que ahora, sin hacer mucho ruido, entra al fin en la sala llena de gente, animado por los gestos invitantes de algunos amigos". Los invitantes somos todos los que nos hemos congregado para recibirlo.

Nuestro amigo se halla aquí esta tarde con nosotros. Bienvenido siempre, querido Alejandro Rossi.

Adiós a Juan Sánchez Peláez

No se ha indagado aún a cabalidad acerca del vasto y contagioso influjo que alcanzó el movimiento surrealista en los países hispanoamericanos. Ninguna otra tendencia literaria, si exceptuamos el más explicable culto al modernismo en su momento, ha tenido la proyección que en las letras y la plástica del continente logró el grupo fundado por André Breton. La misma conveniencia de referirnos ahora directamente al nombre castellanizado del movimiento, en vez de superrealismo, que es la denominación preferida por la Academia, pone de manifiesto el grado de interiorización de que ha sido objeto esta tendencia en los medios artísticos hispanoamericanos. Hay que añadir que el término, en la más simple acepción de absurdo e ilógico, ya forma parte del habla cotidiana. El caso es que, de forma casi coetánea con los fundadores, despuntaron en Hispanoamérica las revistas, las agrupaciones y las propuestas destinadas a difundir los postulados estéticos del grupo parisino. No es casual que algunos poetas surrealistas hispanoamericanos adoptaran el francés como lengua a la hora de escribir sus poemas; tampoco lo es que en el campo de la plástica surgieran nombres de tanta significación como Wilfredo Lam o Roberto Matta. El culto rendido al surrealismo supo marcar su impronta en ciertos giros, entonaciones y adjetivaciones inusuales, y ello aun en las páginas de escritores que no comulgaron de modo expreso con la tendencia. Llego a suponer, dicho sea como mera hipótesis esbozada al paso, que en el imaginario de nuestros países el surrealismo tomó oportunamente el lugar del romanticismo que nunca tuvimos, y encontró en él encarnada la conjunción de arte y vida como una proeza del espíritu. Acaso ello valga para

explicarnos en parte por qué las proposiciones de la escuela francesa no hallaron un campo propicio en el mundo angloamericano. Al contrario, algunos autores de renombre hicieron explícito su rechazo: "El surrealismo inventa sin descubrir", apostrofó Wallace Stevens.

Esta reflexión se me ocurre al despedir al poeta venezolano Juan Sánchez Peláez (1922-2003), reconocido como una de las figuras representativas del movimiento en el continente. Desde edad temprana, cuando residiera durante algunos años en Chile en tiempos de su adolescencia, Sánchez Peláez entró en relación con el surrealismo a través del grupo Mandrágora, entre cuyos integrantes figuraba también el joven poeta Gonzalo Rojas. A su regreso a Caracas publicó *Elena y los elementos* (1951), un libro que se ciñe sin ambages a los principios del movimiento. Es verdad que ya antes, a través de la acción del grupo literario Viernes que encabezaba Vicente Gerbasi, se habían divulgado en Venezuela ciertas formas de escritura afines a las defendidas por los surrealistas, pero éstas provenían sobre todo de la influencia del Neruda de *Residencia en la tierra.* En el caso de Sánchez Peláez, su poesía abrazó desde el inicio la ruptura lógica de la frase en beneficio de las revelaciones inconscientes, a la vez que hizo suya la celebración del amor como un estado de revelación permanente. Son características de su escritura las "súbitas y azarosas asociaciones de palabras secretamente vinculadas o, por el contrario, relacionadas por sorpresa", según observara Juan Liscano, así como una clara defensa del erotismo en contra de las convenciones sociales del momento. Desde el principio, sin embargo, cierto esmero verbal y cierta presentación de la imagen parecen emparentarlo con José Antonio Ramos Sucre. El nombre de este poeta, un contemporáneo de las vanguardias y autor de una obra insular e inclasificable, ha figurado con frecuencia entre los llamados precursores

del surrealismo latinoamericano. La familia espiritual de Sánchez Peláez se remontaba asimismo a los poetas franceses del siglo XIX, casi todos reivindicados por el grupo surrealista: Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont.

Sus inicios poéticos tuvieron lugar en momentos en que la llamada poesía comprometida se beneficiaba de una adhesión creciente, estimulada por el estupor que siguió a la Segunda Guerra Mundial y la inapagable polémica que marcó el ambiente moral y artístico de aquellos años. La primacía del poema de reclamo social, que derivó no pocas veces en un desembozado canto a Stalin, y la tácita certificación de lo escrito a la luz de tales compromisos, contribuían a enrarecer el ambiente literario. La apertura surrealista proporcionaba, en cambio, junto a su apasionada osadía creativa, el despejado horizonte donde podía cumplirse una búsqueda distinta, por lo menos en los casos de aquellos poetas que no trataron de insertar en las propuestas artísticas del movimiento ninguna alusión partidista.

Años más tarde, al regreso de una larga permanencia en París, Sánchez Peláez publica *Animal de costumbre* (1959), un poemario en que su franco respaldo a los postulados surrealistas comienza a decantarse. Se atenúa en este libro la ruptura demasiado ilógica de la frase, así como los conocidos efectos formales puestos en boga por la tendencia que derivaron muchas veces en predecibles reiteraciones. Se acentúan, en cambio, el cuidado expresivo, la celebración erótica y la propensión a conjugar en todo instante los datos del poema y los hechos de la vida. Un cierto hermetismo, que parecía coincidir en casual sintonía con el de los maestros italianos, o bien con los autores de la que Gadamer definió años más tarde como "poesía semántica", pasaría a gobernar el derrotero de esta poesía a partir de ese libro.

Vinieron después *Filiación oscura* (1966), *Lo hui-*

dizo y permanente (1969), *Rasgos comunes* (1975), *Por cuál causa o nostalgia* (1981) y *Aire sobre el aire* (1989). Sánchez Peláez residió entonces durante algunos años en Nueva York, sin contar una breve presencia diplomática que lo llevó como agregado cultural a Bogotá, en la década de los cincuenta, y a Madrid, a fines de los setenta. En las obras mencionadas es palpable el progresivo adueñamiento de su propia zona creadora, una zona que si bien en principio compartió muchas de las propuestas del movimiento, guardó cada vez mayor distancia del empleo estereotipado que terminó por convertir en nueva retórica los principios defendidos por el surrealismo. Puede decirse que, tal como aconteció con Gunnar Ekelöff, Octavio Paz o Vladimir Holan, Sánchez Peláez guardó por el surrealismo el fervoroso reconocimiento a una tentativa que no en vano estuvo unida a los sueños de la juventud, pero su poesía apuntó progresivamente hacia un norte más personalizado. La depuración obsesiva del lenguaje, a riesgo de rozar el lado críptico de la frase, la expresión del deseo y la ternura, el rechazo sin pacto de todo poder, son rasgos distintivos de esta poesía. Su entonación parte a menudo de cierto balbuceo, de un decir quebrado donde se mezclan la ternura y el despojamiento: "Mientras todos cavilan, me arrulla, me arrulla mi melodía pueril". Mas es el tono amoroso el que retiene con frecuencia sus mejores hallazgos: "Las cartas de amor que escribí en mi infancia eran memorias de un futuro paraíso perdido". Pese a ser la suya una obra más bien concentrada y breve, optó siempre por la revisión y las supresiones sin término en cada una de las nuevas ediciones de sus poemas.

En Venezuela, sobre todo a partir de la generación de 1958, ha sido reivindicado como un maestro, tanto por la influencia de su obra en quienes han proseguido sendas cercanas a la suya, como en el aspecto más concreto y defi-

nitivo de su fervor por la poesía, un fervor que supo asumir, sin énfasis aparente, como la primordial razón de la existencia. Es aquí donde la presencia y la obra de Juan Sánchez Peláez resultan indiscernibles. La proyección afectiva de su persona, su diáfana proximidad capaz de otear las cosas por vías oblicuas o inéditas, se juntan para muchos con las palabras de sus poemas y con la forma como alguna vez llegaron a escucharlos de su propia voz. Amigo de Álvaro Mutis, Enrique Molina, Gonzalo Rojas y Carlos Germán Belli, entre otros, su nombre llegó a volverse en algunos medios literarios de Hispanoamérica una especie de santo y seña que, a su modo, servía de guiño para identificarse en secreto.

Lo conocí hace ya cuatro décadas, en la soleada Valencia venezolana, cuando me correspondió trabajar a su lado por un tiempo. De tanto en tanto, solía repetir entonces unas palabras de André Breton escritas a propósito de su amigo, el poeta Benjamín Péret, las mismas que ahora repentinamente vuelven a mi memoria, sin duda como las más apropiadas al momento de despedirlo: "Hablo de él como de una lámpara demasiado próxima que durante cuarenta años, día a día, ha embellecido mi vida".

En la muerte de Octavio Paz

"¿Le interesa a usted Paz?", me interroga de modo amable el poeta Carlos Pellicer, la vez que, tras un inicial saludo, traigo a colación el nombre de Octavio Paz. Es 1961 y estamos en la soleada Valencia, adonde el maestro de Tabasco había ido a dictar una charla en el ateneo de aquella ciudad. Paz no contaba aún con el vasto reconocimiento que a partir de esa década que entonces principiaba va a acreditarse, tanto dentro como fuera del ámbito de la lengua. Mientras escribo ahora me doy cuenta de que rememoro la pregunta de Pellicer, pero no mi respuesta, acaso porque mi alusión al autor de *Libertad bajo palabra* había sido ocasional, dictada por varias de mis lecturas recientes y por el azar del encuentro con el poeta visitante. En todo caso, si refiero ahora aquella inesperada pregunta es porque ella proviene de uno de los poetas mexicanos de este siglo más unánimemente celebrados, uno de esos creadores que, según el arte poética de los nahuas, al hablar "hacían que las palabras se pusieran de pie". Pellicer contaba entonces 62 años y Paz 47.

Creo que fue poco antes de aquel encuentro cuando leí con un lápiz a mano para mis apuntaciones *El arco y la lira* y, casi en seguida, *Cuadrivio*, dos memorables hallazgos del ensayo literario latinoamericano, dos imprescindibles volúmenes en el itinerario formativo seguido por los escritores que cuentan más o menos mi edad. También continué leyendo toda la poesía de Paz que caía en mis manos. Con Juan Sánchez Peláez recuerdo haber leído poemas suyos recogidos en volumen y otros que por primera vez se divulgaban, como el poema "Viento entero", que leímos en un viejo número de la revista bogotana *ECO*. Al leer ese

poema, Juan se detuvo a comentar, entre otros, este verso: "el trote pétreo de los asnos opacos", donde percibía una imagen que siempre, según me comentó, había querido anotar, la de la opacidad del asno unida al sonido de sus cascos en las piedras. Por mi parte, añadí que en mi memoria el verso se asociaba a otro de Vicente Gerbasi, referido no ya a un asno en trote, sino a uno amarrado y sin vista: "un asno ciego atado a una ventana".

No fue sino mucho más tarde, en 1987, cuando vine a conocer a Octavio Paz personalmente en el Festival Internacional de Poesía de la ciudad de México. Fue éste un Festival inolvidable, tanto por la esmerada organización como por el grato donaire tan peculiar de México. Recuerdo que a Enrique Molina le correspondió, como poeta de mayor edad, inaugurar la lectura en aquella semana. Cuando fue el turno de Paz, éste dedicó unos minutos al recuerdo del poeta Carlos Drummond de Andrade, que acababa de fallecer en Río de Janeiro.

Al término del Festival, el angélico Enrique me transmitió la invitación de un almuerzo con Octavio y Marie José, al que ambos estábamos convidados. Más que un almuerzo, compartimos uno de esos raros momentos en que la memoria identifica algo del temblor de su propia brújula. Recuerdo que hablamos de Girondo y de la vanguardia, del primer Pellicer, de Novo, de *Trilce*, en fin, del momento en que la poesía hispanoamericana, ya asimiladas las conquistas incorporadas por el modernismo, se aprestaba a vestirse a la usanza del nuevo tiempo. Hilvano estos dispersos recuerdos a vuela pluma, ahora que acabo de enterarme de la noticia de su muerte. No pretenden recomponer detalles, sino explicarme en cierto modo algo de lo que ahora dentro de mí mismo se clausura. ¿Será verdad que soy muy poco caribeño, como me dijo al conocerme?

Vuelvo a la pregunta de Carlos Pellicer, aunque ha-

yan corrido 37 años y ni él ni Octavio Paz se encuentren ya entre nosotros. "¿Le interesa a usted Paz?" No miento un ápice si digo que me interesaba entonces y que, a lo largo del tiempo transcurrido, su obra me ha interesado cada vez más. Su obra toda, en poemas y ensayos, en posturas y precisiones, en ejemplar magisterio abierto al diálogo de nuestra lengua. Creo que el ejercicio intelectual de Paz ha prodigado a lo largo de la segunda mitad de esta centuria en nuestro continente, además de sus propios hallazgos creadores, muchas formas de lucidez, de vigilancia y solidaridad que merecen prolongarse en el porvenir. No se refugió en un personal Olimpo, con la miope tontería de quienes, ayudados por las siestas del trópico, pretenden posar de Goethe sin contar con una frase que se equipare al *Fausto*. Al contrario, supo hacer suya una tradición hispanoamericana en la que los nombres de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas y José Bianco fueron, junto a algunos otros, reconocidos ángeles tutelares. En fin, creo que contribuyó con su obra y su vida a hacer de nuestro difícil y oscuro tiempo un tiempo de honor, de decencia y libertad creadoras.

Álvaro Mutis[26]

Fue Juan Sánchez Peláez quien, hace ya más de cuarenta años, me habló por primera vez con entrañable simpatía de Álvaro Mutis. Su nombre no me era entonces del todo desconocido, pero Juan complementaba mi incipiente conocimiento de sus poemas con anécdotas y sucedidos bogotanos, del tiempo en que él se había desempeñado como agregado cultural de nuestra embajada en Colombia. Juan había publicado a comienzos de los cincuenta el poemario *Elena y los elementos*, en tanto que Álvaro, por su parte, muy poco después había dado a la imprenta *Los elementos del desastre*. Me decía Juan que Álvaro más de una vez lo había intimado a enmendar aquella involuntaria coincidencia, que delataba, según él, cierta falta de imaginación, y todo ello mediante la edición de ambos libros en uno solo que firmaran los dos y se llamase *Elena y los elementos del desastre*.

El caso es que gracias a estos comentarios, y a las ocasionales reproducciones de sus poemas que caían en mis manos, también su obra despertó en mí un eco de afinidad secreta. Y como tal, no sólo en mí, sino en muchos otros se mantuvo, al menos hasta el lanzamiento por las ediciones de Seix Barral, a principios de los años setenta, de *Summa de Marqroll el gaviero,* la compilación que lo dio a conocer de un modo amplio en toda la geografía de nuestra lengua, a partir de la cual la fama comenzó a adueñarse de su nombre. En las páginas de la memorable revista *ECO* se hicieron más frecuentes los estudios acerca de su obra, y algunas selecciones que contribuyeron a modelar el clima literario de aquellos años, como la *Antología de poesía viva*

[26]*Reproducido en Tiempo Universitario, Universidad de Carabobo, Valencia, noviembre de 2001.*

latinoamericana, debida a Aldo Pellegrini, destacaron justicieramente su trabajo. La misma voz de Álvaro –otro dato en el que me llevó a reparar Juan Sánchez Peláez– era identificable a veces en el doblaje a nuestra lengua de algunas series televisivas divulgadas por entonces.

Lo vine a conocer personalmente en el inolvidable Encuentro Internacional de Poesía de la Ciudad de México, en 1986, en la misma ocasión en que pude conocer también a otro amigo grande y secreto, el cubano Eliseo Diego. Muchas luces del Festival convergían sobre Octavio Paz, si bien el inicio de las lecturas poéticas correspondió al mayor en edad de todos los allí reunidos, a otro gaviero de obra, mar y alma, el luminoso Enrique Molina. Después he vuelto a encontrar a Álvaro en diversas ocasiones, y a coincidir con él en algunos eventos de poesía como el notable encuentro de la Universidad de Salamanca de 1992, donde también asistieron, entre otros, Emilio Adolfo Westphalen y Gonzalo Rojas.

Desde hace tiempo, pues, tengo a Álvaro Mutis por uno de mis maestros. La conversión del dolor que hayamos padecido en una brújula que nos sirva para orientarnos en las situaciones futuras de la existencia, es un postulado muy caro a su pensamiento que he tratado de hacer mío. Es verdad que no siempre he tenido ocasión de frecuentarlo con la asiduidad que desearía, pero esto no altera en nada la hondura de mi reconocimiento. Sus poemas, sus relatos, sus opiniones me acompañan, como ya he dicho, desde hace muchos años. A tal proximidad puedo decir que he llegado por la senda de su poesía, en cuyas sonoridades siento recuperados el desamparo y la vastedad de nuestros trópicos, y también por la otra senda menos alfabética de su propio paisaje, las veces que en éste he podido adentrarme. Algún espeso vaho que precede las lluvias en las inmediaciones de Santa Fe de Antioquia, por ejemplo, o la

cálida penumbra de los cafetales vecinos, el acre olor de las bayas descompuestas, cierta tensión última en la nervadura de las hojas y en los rostros de algunas gentes, no sabría evocarlos sin remitirme a muchos de sus versos.

Ya sé que son varias las voces que recorren sus páginas, que más que de un yo propiamente, Álvaro ha sabido valerse desde temprano de un *poliyó,* ese prisma polimórfico de donde surgen los dibujos de tan distintas y atrayentes personas. De allí proviene Maqroll, el escéptico de alma destartalada, sin duda el más famoso de su reconocida saga, pero también a su turno suelen hablarnos el monárquico, el teocrático, el Príncipe del Cauca, el historiógrafo bizantino, el estratega de la nueva España, etc. Puede que Maqroll llegue a morir sin conocer a la ciudad de Estambul, pues ya al respecto hemos leído su lamento que consta en un inolvidable poema, pero su añoranza de esta hermosa ciudad la transcribe alguien que acaso podría disertar durante horas acerca de la historia de la Santa Sofía. Asimismo, otra voz parecida, refinada y melómana, podría discurrir sobre las mejores versiones de la sinfonía Haffner, al tiempo que, cómo no, despotrica del bolero, en el que reconoce una superchería sentimental de nuestro continente. Maqroll, por su parte, no tiene tiempo ni paciencia para prestarse a tales disquisiciones, pero por sus relatos sabemos que son muchas las veces que ha debido acodarse sobre el mostrador de zinc de alguna vieja taberna prostibularia, mientras observa por el ala del sombrero las sudorosas parejas que devotamente se entregan a los rituales del baile.

Hay que subrayar que ninguno de estos seres complementarios es inventado ni tiene un ápice de existencia gratuita, por lo mismo que nadie puede inventar ni premeditar ninguno de sus sueños. A lo sumo cabría afirmar que han nacido con nuestro autor, que son parte de su vida. Y cada uno de ellos, a su modo, sobrelleva su desolado destino,

obsesionado por la fatalidad y la belleza. Casi todos tienen por ámbito de sus angustias un paisaje profundamente humano, tropical y fluvial, con esa fluvialidad cenagosa de nuestras tierras cálidas, cuyo naciente, en el caso de Álvaro, se remota tal vez a los *Elogios* de Saint-John Perse, a las *Residencias* de Pablo Neruda y a las entonaciones y ademanes del entrañable A. O. Barnabooth, pero que más tarde, en su portentoso crecimiento, se ha ido convirtiendo en esa ilimitada suma de sonidos y torrentes, de detritus, miserias y esplendores, que dan cuerpo a la celebrada obra de Álvaro Mutis.

Adriano González León y la fuerza del arte mágico

En una conversación de finales de los años ochenta, reproducida en la revista Calicanto, Adriano González León se refería a la misión fundadora de la palabra, acerca de la cual afirmaba: "La única tarea importante de un escritor es su misión fundadora (...) El único poder sería ése, la palabra que funda, que nombra las cosas". Y más adelante añadía esta otra convicción significativa: "La literatura sirve para crear una dignidad y una reflexión sobre el propio proceso creador que tiene un pueblo". La misión literaria se propone, pues, según nuestro autor, dar nombre a las cosas, a los actos y a los hechos espirituales mediante las palabras, y crear una dignidad, una reflexión en el ánimo del pueblo a partir de la literatura, para la cual, como sabemos, la palabra creadora representa su centro privilegiado.

En esta declaración se encuentran dos de los principales motivos que nos convocan al homenaje que hoy le rendimos a Adriano, a propósito de la concesión, hace ya 35 años, del Premio Seix Barral a su novela *País Portátil*. Por una parte, el noble ejercicio de una palabra en la que podemos reconocernos pues constituye un emblema de lucidez y afectividad venezolanas, y por la otra, la dignidad que esa palabra nos entrega y nos llama a preservar.

Al referirnos a la tarea fundadora de la palabra que Adriano concibe como la más importante, si no la única, capaz de justificar la vida de un escritor, debemos preguntarnos de qué palabra se trata en su caso, vale decir, cuáles atributos distinguen a esa palabra fundadora de la que él ha sabido valerse. Los críticos han reconocido en su obra claros rasgos del llamado "realismo mágico", la tendencia que identifica a cierta literatura hispanoamericana que se

propuso superar la influencia del positivismo filosófico y los procedimientos del realismo del siglo XIX, al tiempo que plasmó un nuevo sentido del realismo que reconoce el mundo de mitos, fantasías y misterios como primordiales en el imaginario de nuestro continente. Hay que decir que, al ubicarlo en esta corriente, lo han situado en compañía de creadores eminentes, como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel García Márquez y José María Arguedas, entre otros.

El llamado realismo mágico, como sabemos, se ha nutrido a su vez de dos fuentes: la de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, que se propusieron ir más allá del prejuicio racionalista limitado a creer que la realidad sólo puede conocerse a través de la observación, la lógica y el razonamiento. Y la otra, más profunda, que proviene de las culturas aborígenes precolombinas, los mitos ancestrales de indios y negros, todos ellos determinantes en no poca medida del mundo literario latinoamericano. A la luz de tal parentesco literario, no resulta extraño que haya sido justamente un reconocido autor de esta corriente, Miguel Ángel Asturias, el prologuista del primer libro de nuestro homenajeado, el conjunto de relatos titulados *Las hogueras más altas*.

Una palabra fundadora que hunde sus raíces en el realismo mágico sería, según esto, la de Adriano González León. Una palabra que por una parte se relaciona con las vanguardias europeas y con toda la cultura de occidente, y por otra ha sabido beber en el pozo inmemorial del alma aborigen y africana. La sucesión de planos que forman la arquitectura de la novela País Portátil vendría a ser como una interminable serie de ventanas que se abren al mundo de hoy, marcado por las tendencias del siglo XX, y al mundo ancestral y remoto de nuestros Andes milenarios, donde perviven casi intactas las formas y comportamientos

de antiguas culturas. Los ojos asombrados de Andrés Barazarte atraviesan en su breve y memorioso viaje ese mundo compuesto de imágenes caleidoscópicas que alternan o se superponen en sus recuerdos y en su vida. Leemos en la novela de Adriano, magistralmente unidas, ambas realidades: la moderna e innovadora del presente y la otra, aborigen y africana, aferrada como una vieja raíz a la tierra. Recordemos que también en algunos celebrados creadores de nuestras artes plásticas, como es el caso de Jesús Soto, por ejemplo, la crítica se ha inclinado a insertar sus logros dentro de las conquistas del neo-constructivismo, en conexión con los hallazgos de ciertas vanguardias de las artes plásticas a partir de Mondrian, Malevich, etc. Y no obstante, junto a los signos de la destellante vanguardia europea, en la obra del venezolano nuestros nativos ojos reconocen también, ¡y cuánto!, la geometría sagrada de la Orinoquia preservada durante milenios en los cestos y tejidos de los indios makiritares.

Al acercarnos al arte de Adriano, desearía ahora ir más allá de la adscripción crítica al realismo mágico, y referirme en su caso resueltamente a una presencia mágica, al arte mágico como rasgo esencial de la obra literaria. Ya sabemos que el racionalismo desfiguró peyorativamente este concepto y que los antropólogos positivistas del siglo XIX contribuyeron mucho a su descrédito. Sin embargo, se debe a la poesía, al menos desde Novalis, Mallarmé y W.B. Yeats, el rescate de la función mágica a través de la palabra poética, un empeño que no ha dejado de nutrir la lírica durante los dos últimos siglos.

Si la magia verbal ha encontrado en la poesía la defensa de prácticas de encantamientos que se remontan a eras muy remotas, en el campo de la filosofía ha tenido un defensor privilegiado en el inglés R.G. Collingwood. Suyas son estas palabras que, estoy seguro, Adriano suscri-

biría sin reparos: "La actividad mágica es una especie de dinamo que provee al mecanismo de la vida práctica con la corriente emocional que la dirige. De allí que la magia sea una necesidad para todo tipo y condición de hombre, y se encuentre realmente en todo tipo de sociedad sana. Una sociedad que, como la nuestra, piensa que ha superado la necesidad de la magia, o está equivocada al creerlo, o es una sociedad moribunda, en vías de extinción por falta de interés en su propio mantenimiento".

Al confrontarla a la luz del arte mágico, la escritura de Adriano encuentra entre nosotros una suerte de correspondencia con algunos cuadros de artistas como Armando Reverón y Mario Abreu, para sólo nombrar a dos pintores en quienes llega a manifestarse por momentos cierta presencia del misterio que no se deja verbalizar fácilmente. En el campo específicamente literario, sus afinidades hemos de rastrearlas en las prosas maravilladas de los primeros cronistas, en la vasta tradición oral americana, así como en las innovaciones poéticas que han prevalecido en occidente a partir de Rimbaud, Lautréamont, los románticos alemanes y, más recientemente, los surrealistas. Con éstos últimos comparte el intento de procurar otra clase de realidad –la de lo fantástico y maravilloso–, al privilegiar las dádivas del sueño y del inconsciente. Digamos que no puede resultarnos extraña esta filiación, pues además de su obra narrativa propiamente, Adriano también ha publicado no pocos textos que asumen de modo pleno la escritura poética. Vista desde tal perspectiva, hemos de reconocer en su escritura una inclinación a pensar con todo el cuerpo, a eludir las formas abstractas y cuanto provenga únicamente del intelecto, digamos a servirse del Logos de la naturaleza. En ninguno de sus escritos parte Adriano de emociones prestadas o ajenas, pues un arte verdaderamente mágico no se permite, sin posibles mutilaciones espirituales, correr el

riesgo de apartarse de la vida. En su caso, podemos decir que estamos ante una escritura cuya dirección profunda va de dentro hacia fuera, según las realidades emocionales más determinantes, y no de fuera hacia dentro, siguiendo caprichosas imposiciones cerebrales, sin un vínculo profundo con la vida creadora.

Con esta afirmación sólo pretendo ratificar que si bien País Portátil pone de manifiesto muchos de sus logros en la precisa combinación de sus planos y su arquitectura narrativa, es sin embargo en la escritura, en la magia del lenguaje, donde se documentan sus hallazgos más verídicos. El habla de la calle, las voces múltiples de la ciudad, las voces del deseo, del miedo, de la ternura, el peligro, alternan con las voces plurales de la memoria y el sueño, en un juego de prolijas entonaciones que se interpenetran las unas a las otras. La verdad de todas esas voces arraiga en el hecho de transmitir tonalidades auténticas, sentidas y vividas por el autor a lo largo de sus días. País Portátil concreta, ante todo, un hallazgo de lenguaje, y acaso la metáfora del nomadismo que nos marca desde nuestro comienzo como pueblo, la metáfora que denuncia la falta de arraigo y de apego, gire sobre ella misma para aferrarse en última cuenta al prodigio de las palabras, pues nada poseemos más portátil que el lenguaje, que lo es más que nuestra misma sombra, puesto que no precisa de la luz para acompañarnos. Toda palabra es un ente nómada que trasciende el tiempo: ya sabemos que las voces desaparecidas hablan con mayor fuerza a la memoria, como le hablan a Barazarte las sombras de sus ancestros desaparecidos, como el mismo Barazarte continuará hablando a las nuevas generaciones de lectores.

Esta atención preferente al lenguaje nace de una pasión que tiene por brújula a la experiencia poética, lo cual quiere decir que parte de la constante confrontación

del escritor con cada experiencia y cada cosa, y sólo habla de aquello que imprime una real huella en su ánimo. No es el suyo un arte en procura de efectos ni de ardides del ingenio, sino sediento de aclararse su propia verdad y deseoso de identificar sus ecos en las gentes, las cosas y el paisaje. "Nunca se debería olvidar que el manantial más íntimo de una literatura —escribió Rober Musil—, es su lírica, incluso si se considera la conversión de este hecho en una cuestión de rango artístico". Sabemos, y lo sabemos por su escritura, que Adriano no se ha apartado de esta verdad, que la fuerza lírica ha acompañado el crecimiento de su obra. Por eso, en una conversación con Julio Ortega, cuando el crítico peruano le pregunta por la ascendencia poética de sus narraciones, Adriano responde: "Ninguna obra literaria se conoce, desde los sumerios hasta nuestros días, que no esté contaminada del veneno poético".

El arte mágico tuvo, en materia de lenguaje, un dios entre los egipcios, el gran Toth, "el señor de las palabras divinas", representado con cuerpo de hombre y cabeza de ibis, el primer dios que en la historia de la humanidad afirmara que "en el principio de todas las cosas se encuentra el Verbo", como más tarde repetirán los griegos, los romanos y los cristianos. Cuando, muchos siglos más tarde, Edgar Allan Poe afirma –en una frase que hizo suya Mallarmé— que "hay en la palabra algo sagrado, que nos impide jugar con ella como con un juego de azar. Dominar artísticamente una lengua equivale a ejercer una especie de conjuro mágico", el gran bostoniano le rinde un secreto tributo a Toht, a Hermes Trimegisto, como lo llamaron más tarde los griegos. En la búsqueda de ese "conjuro sagrado" debemos situar toda la tentativa literaria de Adriano González León. Sólo a través de ella puede conquistarse para el pueblo la dignidad a que él se refirió en la conversación de la revista Calicanto.

Al cabo de estos últimos 35 años son muchas los emprendimientos y realidades que hemos visto desaparecer, pero algunas cosas fundamentales quedan entre nosotros, y entre ellas queda la hermosa novela de Adriano, ganadora del Premio Seix Barral. Frente a lo inveteradamente firme, a veces sólo lo huidizo y portátil consigue permanecer como un hito en la memoria colectiva. Así al menos lo recuerda Quevedo, al traducir a Joachim du Bellay en el memorable soneto A Roma. Donde antes estuvo la esplendorosa arquitectura del imperio, los ojos renacentistas sólo pudieron encontrar ruinas por dondequiera. Pero quedó también, huidizo y pasajero, con sus corrientes aguas portátiles, el río Tíber. Por eso las palabras finales de ese poema de Quevedo dicen: "Huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura".

Tres relatos de Elisa Lerner[27]

La escritura de Elisa Lerner parece estar guiada por un ojo que, sin distraerse propiamente de ver, se muestra destinado sobre todo a oír. Tal vez sea por esto que las palabras, además de sus significados, trasmiten la impresión de haber sido elegidas por su misterio acústico, por la forma como mejor se adaptan al *tempo* que gobierna cada párrafo. De los reconocidos dones de su escritura, por cierto una de las más personalizadas y singulares con que cuentan nuestras letras, el distingo que más a menudo sobresale es el de su habilidad para armonizar las frases, el modo de afortunado acompasamiento mediante el cual se van nombrando las cosas. Recuerdo que una vez le escuché decir a Elisa que a sus padres, un matrimonio de origen hebreo llegado a Venezuela proveniente de la Europa central, la variante de nuestro castellano vino a proporcionarles un ámbito privilegiadamente neutro para comunicarse a diario, una suerte de idioma casero y acogedor al cual pronto se aclimataron con agrado. El caso es que Elisa, sin desoír las otras lenguas familiares que preservan la memoria de sus mayores, supo identificar desde niña en esta lengua de la tierra que la vio nacer algo más que un medio de comunicación, algo para ella tan esencial que es parte de su destino literario y de su vida. En correspondencia con tal empeño, el hábito de un esmero minucioso vigila cada una de sus páginas, sin dejar de echar mano oportunamente a la ironía, la metáfora impredecible, el guiño de la ternura, así como al humor y el ingenio más finos, todo ello, como ya he dicho, armonizado por el dominio de un ojo que ha aprendido atentamente a oír.

[27] *El presente texto constituye el prefacio del libro Homenaje a la estrella, de Elisa Lerner.*

Quisiera precisar, sin embargo, de qué clase de esmero estamos hablando cuando nos referimos a los textos de Elisa. No se trata de que ella procure a todo trance la sorpresa del giro rebuscado ni la *fioritura* verbal a que suele reducirse para algunos el menester de un estilo. Elisa no desatiende las pausas de su propia respiración, ni cede un ápice a tonos y procedimientos ajenos. Tampoco anda a la caza de una pauta específicamente original, aunque ella sea una autora impar en muchos sentidos. Pero así mismo no hay duda de que, como escritora, la noción de responsabilidad se concreta para ella en la exigencia con que asume el desempeño de su oficio. Una exigencia que le impide sacrificar algo de sí para rendirle tributo al actual apogeo de la prisa, al sentido de velocidad que prevalece en nuestra época, y en toda ocasión la secunda al hablar o escribir con pleno adueñamiento de su tiempo. Tal actitud representa a fin de cuentas una propuesta moral que nos llama a detenernos en la palabra como en un indispensable mandamiento. Sobre su acierto en la elección de los vocablos, como sobre la naturalidad que encuentra apoyo en un ritmo pausado, ya Atanasio Alegre ha escrito anteriormente con penetrante encomio: "Si fuera música no habría necesidad de cambiar el compás, porque todo es una limpia línea melódica que no requiere ni de trucos ni de latiguillos para lograr la armonía". "Si fuera música", anotó Alegre en su ensayo. No por casualidad he recordado sus palabras al leer estos nuevos relatos con que Elisa Lerner prolonga esta vez su admirable contribución a nuestra literatura. La verdad es que al leerlos he sentido como si una vaga música fuese acompañando mi lectura. A lo lejos, desde la penumbra, no sé cuál instrumento va ritmando los hechos y las acciones descritas en estas tres narraciones. Confieso que no he logrado saber, pese a mi intento, de qué música exactamente se trata. No resulta fácil indagarlo pues sólo se percibe a lo lejos, detrás

de las palabras, y cesa al instante en que suspendemos la lectura. El presente volumen lo integran, pues, tres relatos con música de fondo.

En el primero de éstos, "Las amigas de papá", el cómplice recorrido sabatino de padre e hija para visitar los distintos negocios que regentan las amorosas amigas del padre, impone desde el principio un ritmo circular, el mismo del paseo por el acogedor barrio donde habitan, al tiempo que se despliega ante los ojos de la despierta muchacha una sutil enseñanza amorosa de la que algún día, cuando la ocasión llegue para ella, habrá de servirse. No son muchas las piezas de nuestra literatura que puedan equipararse a esta afortunada veintena de folios. El argumento, como ocurre siempre en los relatos de Elisa, es más bien escueto y se reduce a lo indispensable. Lo que en definitiva importa es dejar que las palabras hagan su trabajo a la hora de contarnos las situaciones. Por lo demás, los hechos que el relato refiere valiéndose de un ritmo demorado, reproducen el fruto de ajetreados momentos en que forzosamente se disponía de un tiempo breve y furtivo: "La vida era una prisa. Para amarse había que correr como los andarines de los estadios. Ellas y papá contaban con esas pocas horas a la semana para poner en calor las chimeneas del azar, para encender los leños de ternura fogosa de un árbol no demasiado corpulento y duradero". Precisión y finura, leves trazos de humor y una indecisa nostalgia recorren las líneas de este relato digno de una exigente antología del género.

"Los ojos puestos en Miami Beach", de título intencionalmente ambiguo, ofrece otra lograda muestra de la destreza narrativa de Elisa. Una operación de los ojos en una clínica de Miami proporciona a la protagonista el punto de partida para la evocación de su experiencia. Y la evocación, que constituye el cuerpo mismo del relato, no sólo se ordena de acuerdo a las pautas musicales ya referi-

das, sino que, como recalcando sin proponérselo el puesto que la música ocupa en estas narraciones, se vale también de imágenes musicales concretas:"El ojo derecho tiene sonoridades amplias y tormentosas de viola. El ojo izquierdo, sonoridades (visiones) tenues y precisas de violín". Algunos párrafos más adelante el cirujano ocular parece encontrarse provisto de "una batuta discretísima" de la cual supuestamente debe servirse para dirigir los distintos acordes de uno y otro ojo.

El cierre de esta memorable trilogía corresponde a "Homenaje a la estrella", la enajenada relación de una asidua lectora de revistas sentimentales, cuya vida ha tenido por principal referente de su mundo afectivo a una triunfante actriz de muy voltaria y festejada condición amorosa, su secreta y coetánea heroína durante décadas. De nuevo una trama por demás sencilla, las peripecias de una vida vicaria alimentada por los reportajes que sobre su ídolo semana a semana adquiere en un quiosco cercano, pone en movimiento el despliegue de un idioma suntuoso, en todo instante dueño de su tema: "El día que los rombos de seducción, que se acumulan en tus trajes de seda, no vuelvan a reproducirse en las revistas de susurrante chismorreo (¡oh guantes de ante, oh guantes de antes!), seguramente será mucho peor que la fecha en que decidí mi separación del ingeniero hidráulico. Comenzará el declive: la helada socarronería de la vejez. Los huesos convertidos en cáscaras de huevo. El cuerpo adentrándose como un buque sin sosiego en las aguas del tiempo". La predecible sintaxis de los reportajes almibarados que divulgan las noticias de las divas, encuentra su contrapartida en esta otra escritura, pulcra y premeditada, mediante la cual la modesta protagonista, puntual frecuentadora de los quioscos de publicaciones, se convierte a los ojos del lector, y gracias al empleo de la primera persona, en la verdadera estrella del relato.

Pero tal vez el énfasis aquí insinuado acerca de sus méritos estilísticos sugieran la imagen de una escritora desentendida de otra preocupación que no sea la de su propio quehacer literario. Es verdad que nada se ha mencionado de la singularidad de su teatro ni tampoco de sus crónicas, un género al que ha sumado páginas tan agudas como portentosas. Así y todo, conviene añadir que el arte verbal de Elisa Lerner arraiga en una honda preocupación por la realidad venezolana, la de hoy como la de ayer, y a ello contribuye sin duda su firme devoción a la memoria —como ha observado José Balza—, su recurrente interrogación acerca del apego, así como de la actitud opuesta, representada por esa inclinación tan nuestra al desapego, a deshacernos con facilidad de formas, valores y cosas para reemprenderlo todo a cada instante. Tales inquietudes proporcionan la materia de muchas de sus crónicas, llevándola a descubrir, para decirlo con las palabras de Ramón J. Velásquez, "ángulos inéditos e insólitos de la vida venezolana, vistos con los ojos milenarios de su raza".

No, no parte de la nada una escritura que abreva en tan inquietantes realidades. Los aciertos de estilo, los hallazgos metafóricos y adjetivales, así como el despliegue sutil de la ironía dependen de una raíz bien aferrada a la historia de esta tierra. Y toda raíz, si hemos de creer al poeta rumano Lucian Blaga, comparada con la planta o con el fruto, tiene un aspecto demoníaco. En su presencia se siente que es el órgano del esfuerzo por excelencia, dice el poeta. Es la raíz la que lucha en secreto con las sustancias a la hora de sorber y eliminar para que se produzca la formación de la savia. Así, pues, con nuestros raigales e indóciles demonios, con la oscura parte demoníaca de nuestra historia ha debido de luchar Elisa Lerner, como precisa hacerlo todo cabal artista en nuestro medio, para vestirlas literariamente con la música y las palabras que le

reconocemos. La gracia armoniosa de sus relatos proviene de esa secreta fuente.

Sin prodigarse en una obra demasiado copiosa, Elisa se acredita muchas páginas que ya resultan imprescindibles en nuestra literatura. En cuanto a los tres relatos que el lector tiene ahora en sus manos, no quisiera concluir estas palabras adelantando pareceres demasiado rotundos que esgriman la descortesía del superlativo. Me atrevo a afirmar, en todo caso, porque tal convencimiento me dicta estas palabras, que si Elisa Lerner sólo hubiese publicado el tríptico que conforma este liviano volumen, bastaría para que su nombre se hiciera merecidamente inolvidable.

Enero de 2001.

José Barroeta en tres poemas[28]

I

A principios de los años setenta, el poeta ecuatoriano César Dávila Andrade me ponderaba cierta tarde un poema recién publicado por José Barroeta en uno de los suplementos literarios caraqueños de aquel tiempo. Se trataba de "Todos han muerto", el poema que luego daría título al primer libro de Barroeta. Perspicaz y generoso, Dávila Andrade supo advertir los dones verbales del joven poeta y recalcaba el valor promisorio de aquellos versos. Al releer ahora el poema bajo la evocación del comentario, pienso que en sus palabras se concreta una especie de carta de presentación bastante precisa de la poesía de Barroeta. Una carta que se vale ante todo de su tono para ganarse el recuerdo del lector, pues se trata de una voz que habla con cordial naturalidad, sin condescender con la garrulería que cierto exteriorismo poético mal asimilado había puesto en boga entonces con sus previsibles resultados. Leamos el inicio:

Todos han muerto.
La última vez que visité el pueblo
Eglé me consolaba
y estaba segura, como yo,
de que habían muerto todos.

El poema tiene por motivo una visita a la aldea nativa del poeta, uno de esos viajes que suponen un mítico regreso a

[28] *Este texto sirvió de prólogo a las poesías completas de José Barroeta publicadas bajo el título de Todos han muerto. Barcelona, España, Editorial Candaya, 2006.*

la fuente primigenia. Tales viajes pueden cumplirse al poco tiempo de habernos ausentado o al cabo de una vida; poco importa la fecha en que ocurran pues están regidos por unas horas más bien intemporales. ¿Qué busca la memoria que regresa? ¿Abrevar de nuevo en el manantial del origen, o bien trazar un saldo de cuanto ha retenido el espíritu? Los portugueses han creado una de las más hermosas palabras para definir la añoranza que nos ata a los lugares de nuestra querencia. Pocos términos alcanzan, en efecto, la hondura definitoria de la palabra *saudade*. Así mismo, suelen definir coloquialmente el ansiado retorno de cada hombre a su Ítaca como el deseo de "matar saudades", de apagar de algún modo las llamas de la nostalgia y saldar cuentas con el sentimiento del apego.
Si nos atenemos al poema que comentamos, esta vez la expectativa del regreso sólo consigue constatar que muchas de las presencias más entrañables se han ido para siempre, de modo que la geografía sentimental, la única que cuenta en definitiva, con las mudanzas del tiempo se va restringiendo a la memoria.

Al comienzo me pareció duro entender
que mi abuela no trae canastos de higo
y se aburre debajo del mármol.

El fino dominio del sentimiento guía también su prosodia. Las palabras nacen de un acento natural, sin que el oficio y la técnica se impongan de modo ostensible. En el centro de esta lírica remembranza se encuentra la figura de Eglé, especie de Mnemosine cuya presencia parece que intentara en vano unir lo fugaz con lo permanente. Es ella, en todo caso, la destinataria de las líneas que cierran el poema:

No sé si Eglé siguió la tradición de morir
o aún espera.

El poema reúne en su brevedad varios de los elementos que se volverán definitorios de la poesía de Barroeta: la presencia de la muerte, la mención de la familia, en cuyo ámbito se sitúan muchos otros momentos de su poesía, así como la recreación constante de su comarca como centro de sus visiones. Un poeta lárico, para decirlo con el término inventado por Jorge Teillier, al referirse a los creadores devotos de la tierra y de sus lares. Creo ahora que lo que Dávila Andrade había percibido en su lectura del poema era la presencia en éste de algunos *versos dados*, de esos infrecuentes versos que parecen imponérsele a un poeta de modo autónomo y con pleno adueñamiento de su voz. Recordemos que al hablar de su propia poesía, la rusa Marina Tsvietáieva afirmaba que de cien versos suyos, a lo sumo diez podrían considerarse en verdad versos dados, mientras que los otros son "los que ceden como una fortaleza", lo que se logran gracias al trabajo y la perseverancia. Los primeros, en cambio, cuando realmente aparecen en la página, guían al conjunto de la composición y en cierta forma la ordenan, pues son éstos los que aportan las respuestas antes de que las preguntas lleguen a formularse. Marina Tsvietáieva va aún más lejos en otro comentario sobre el tema, al afirmar que "uno de los indicios de la falsa poesía es la ausencia de versos dados".

II

El segundo poema de esta corta trinidad a que deseo referirme es "Amapola", un breve texto lírico escrito como el solo de una cantata, cuyas palabras obedecen, más que al sentido de su propio significado, al que les comunica la música que las enhebra.

Cuando me encuentre con el sucio otoño y el paño primaveral.
Cuando estés tú desnuda sobre los cráneos que amaron
y los fervientes estemos muertos,
y las hojas sean mías sobre esa colina. Oh, amapola.

La escritura del poema muestra una clara afinidad con los procedimientos del surrealismo, y en especial con las derivaciones específicas que el citado movimiento llegó a tener en Hispanoamérica. No es éste el espacio para comentar la fervorosa proyección que los postulados de André Bretón y los suyos conquistaron en nuestro continente, una proyección sólo comparable en intensidad y alcance con la obtenida varias décadas antes por el Modernismo. La ferviente creación de grupos y revistas en las principales capitales del idioma ponía de manifiesto una significativa relación con las proposiciones del movimiento, como si en su identificación de vida y poesía, y en las libertades que propiciaba, se reconociera algo similar al romanticismo que entre nosotros no alcanzó la proyección cumplida en otros idiomas. Distinta, como se sabe, fue la situación de los países de lengua alemana e inglesa, y por supuesto bastante diferente la recepción del surrealismo en sus ámbitos literarios. Por su parte, entre una y otra ironía, Borges solía recomendar como más fértil el movimiento expresionista. Pero volvamos al poema.

Tal vez los lectores más predispuestos a intimar con estos versos sean los que de niño llegaron a ver, a fines de los años cuarenta, el filme en que la hermosa actriz Diana Durbin canta la famosa canción *Amapola.* En verdad, no hace falta el filme para apreciar el poema ni es probable que su autor lo tuviese en mientes al escribir sus versos. Si lo traigo a colación es por la primacía musical que recorre su escritura. En una poesía tan inclinada a la memoria -y bien sabemos por el famoso libro de Paul Celan, que la amapola es una flor asociada a la memoria poética-, no encontramos en estos versos la evocación de ningún recuerdo, al menos de modo manifiesto, aunque las sugestiones escritas en futuro parezcan acercarse al recuerdo por la vía de las predicciones.

Al mencionar el surrealismo, reparamos en el culto de la imagen dislocada, cuya eficacia arraiga con frecuencia en lo sorprendente e imprevisible, un rasgo notorio en otros libros de Barroeta. Hay que añadir, sin embargo, que el poeta no se abona a la práctica estereotipada de las fórmulas poéticas del movimiento, las mismas que terminaron por instaurar una retórica tan manida como la que en principio se deseó superar; tampoco elige para sí la oscuridad deliberada de intención críptica. Su tentativa propende más bien a apoyarse en el ritmo, sin otra medida versal definida que la que la frase lírica le demande en el momento:

Cuando mi alma atraviese la Estigia
y mi memoria teja ruidos en el vacío.
Cuando tú y yo amapola
conozcamos a Vivaldi y a Enrique Ibsen
y yo duerma sobre ti y tú sobre mí. Oh amapola,
oh dulce y bella flor mía.

La invocación de la muerte, en este caso plenamente confundida con la imagen del amor, obra como un espejo llamado a recuperar los seres y cosas para siempre perdidos, un espejo cuya luz enigmática construye el tiempo del poema, ese futuro que parece ya haber ocurrido. "La poesía —escribió Blas Coll en un apunte— no es verdad ni mentira, sino lo que diga su ritmo". En el texto lírico que comentamos todo resulta dibujado como el aria de una cantata que durante cierto instante sostiene su verdad expresiva apoyada en la melodía. Más allá de que retengamos sus palabras, lo que la página nos llama a recalcar es el acoplamiento entre la voz y la música del poema, puesto que la una da origen a la otra y ambas resultan indiscernibles a la luz del significado.

III

El tercer poema que traigo ahora a colación es "Una rusa", una página lírica en que el don imaginativo, la verdad del recuerdo y el ritmo empleado son los garantes de un desafío poético distinto. El nombre de la rusa, el mismo que se reitera con cierto efecto deliberado, es Tania Voroshilov. En el poema se menciona a Lenin, a su partido, y a la ciudad del Neva, la misma que entonces llevaba el nombre "del gran jefe". Y si en los actuales días, luego del derrumbe del leninismo y de su cruel mitología, el poema puede ser leído sin recriminaciones es porque está lejos de ser un mero propósito de arte cartelario, una de esas composiciones prohijadas por el llamado arte comprometido.

Tania Voroshilov
es la rusa de quien hablo soñando.

La religión partidista custodiada por los fieles comisarios, resulta aquí sustituida por la más imperecedera religión del amor y del deseo. Gracias a la autenticidad de su tono, el poeta consigue sortear los escollos políticos del tema, y se adentra en el sueño, en esa zona onírica que Góngora acertadamente llama "su teatro de representaciones", cuyos dominios han sido desde siempre más cercanos a la poesía:

Todo el cuerpo de Tania Voroshilov lo he conseguido
soñando.
Al apagar la luz de mi cuarto ya la tengo
cerca de mí, en Leningrado. Y en las aceras de la ciudad
que lleva el nombre del gran jefe,
Tania Voroshilov baila desnuda. Me entrega su iluminado sexo
en forma de alcohol.

No es posible, al proponerse hoy su relectura, dejar de pensar en cuanto después nos ha sido revelado sobre la ciudad de Joseph Brodsky, la ciudad elegida por Ana Ajmátova, la del terrible cerco durante la guerra. Sin embargo, el poema no ha sido escrito en defensa de un credo militante ni se vale de la máscara del ascetismo revolucionario, tan caro a los totalitarismos. De haberle correspondido alguna revisión, tal vez no hubiese superado la censura de los escribas del partido. La última parte, donde se encuentra el nudo sentimental del poema, contiene también una imagen desacralizada de Lenin, más propia de nuestro tiempo que de los años en que el poema fue escrito.

Tania Voroshilov es como el nombre de mis lecturas
de los quince años. Allá en la mesa de aldea que humedece la lluvia,
la foto del camarada Lenin se confundió entre libros
y yo esquié sobre su helada y calva cabeza,
siempre tomado de la mano de Tania Voroshilov.

La aldea a lo lejos, en cuyas lluviosas memorias se repasan las lecturas de la adolescencia, los álbumes y las tempranas ilusiones partidistas, junto a la fotografía de Lenin con "su helada y calva cabeza" quizá fijada en algún muro. Y más allá, por entre las serranías de los caminos, la soñada nieve de San Petersburgo, donde vive Tania, la Elena de sexo iluminado en forma de alcohol, que aparece en el sueño. No hay aquí, pues, ninguna intención de compromiso partidista, como tampoco de mofa deliberada, por más que la imagen de la pareja de esquiadores se valga del humor surrealista y haga sentir su atrevimiento.

IV

Estos tres poemas pertenecen al primer libro de José Barroeta, el joven alto y delgado, de afectividad contagiosa, que llegó un día de su aldea de montaña y participó en una lectura junto a Pablo Neruda a los 17 años; el muchacho de ojos verdes y cierto desafío en la mirada que hacía recordar la fotografía del joven Arthur Rimbaud al salir de Charleville. Las tres composiciones están impregnadas, qué duda cabe, del aire de aquella época, el comienzo de los años sesenta, un tiempo de ebriedad espiritual y sorprendentes cambios de costumbres que nos escoltaron los años de la juventud. Al comentar su relectura he resaltado el apoyo rítmico de la frase lírica, el principio musical que intuitivamente ha conducido la escritura de estos poemas. Y me doy cuenta ahora de que, en cierta forma, esta presentación ternaria a su modo procura reproducir las partes de un concierto, con su andante grave al inicio, el adagio de la amapola y el vivaz allegro que cierra la página con sus rápidos compases a la rusa entre la nieve de San Petersburgo.

Abril de 2006

4. Palabras y discursos

Palabras al recibir el premio Nacional de Literatura

Un sentimiento de responsabilidad y de grato honor me convida esta tarde a hablar en este recinto a nombre de las ilustres personalidades con quienes hoy comparto la recepción de los premios nacionales, en mi caso del premio Nacional de Literatura. Quiere la costumbre, forma familiar de la tradición, que sea el recibiente del premio literario quien agradezca en cortas palabras, a nombre de todos los galardonados, la distinción que nuestro país les confiere. Me propongo hacerlo con esta abreviada meditación sobre nuestra lengua, la misma lengua que cuando la hablamos delante de otras gentes, o bien en regiones distantes, hace posible que sin vacilación se nos identifique como venezolanos.

El pasado 3 de agosto de 1998 se conmemoraron cinco siglos de la venida de Cristóbal Colón a nuestra tierra. Podemos poner, por tanto, fecha precisa a la llegada de la lengua castellana a esta parte del continente, puesto que en esa misma lengua el almirante se aprestó a darle nombre tan pronto la viera. La llamó, como sabemos, *Tierra de Gracia*. La lengua en que escribió estas palabras contaba para la época una antigüedad de quinientos años, exactamente la misma antigüedad que tiene su arraigo entre nosotros. De acuerdo con esto, es posible afirmar que hoy la sentimos nuestra con el mismo grado de legitimidad que entonces la sentían suya los misioneros llegados a enseñarla. En el curso de esos cinco siglos la antigua lengua traída por las carabelas se enriqueció al contacto con las lenguas indígenas, con las venidas de África y todas las otras, occidentales o no, habladas por quienes llegaron a vivir a nuestro suelo. La variedad resultante del castellano la identificamos hoy

como propia, al punto de que podemos diferenciarla hasta en el menor matiz de la forma como hablan otros pueblos hispanoamericanos.

Mucho de cuanto nos define –y mucho de cuanto por nosotros mismos nos es difícil definir– circula por su cauce. ¿Qué lengua es en verdad esta que hablamos? Digamos, para hacer honor al valeroso almirante, que hablamos una lengua de gracia. Al fin y al cabo, si ésta fue la tierra de gracia que él contempló en sus viajes por el continente, de gracia debería ser la lengua que ahora la nombre, al menos para nosotros sus hablantes, para quienes guarda la representación más inmediata de la memoria social y los venerados registros de cuanto nos atañe. Quienes a lo largo de estos cinco siglos la hablaron entre nosotros, quienes nacieron y murieron con ella, podemos decir que no se han ido del todo: están vivos y a cada instante reaparecen en el espesor de sus tonalidades y en la afectiva gama que la singulariza.

El almirante Colón fue el primero de los europeos en nombrar nuestra tierra y también el primero en retener en su memoria una de las palabras aquí nacidas. En la relación que pocos días después de haber llegado a Tierra Firme escribió desde La Española a los reyes católicos mencionó a Paria, la palabra que había escuchado a los indígenas, la misma que él supuso era el nombre del lugar en que ocurrió el encuentro, cuando desembarcó en las inmediaciones de la desembocadura del Orinoco. No fue ésta, por cierto, una mención para salir del paso o del párrafo, como podría creerse. Años más tarde, con no pocas vicisitudes a cuesta, en el borrador de uno de sus testamentos rememora la antigua voz caribe cuando escribe: "De Paria no me acuerdo sin que llore". Se trata de una de las más hermosas y espontáneas expresiones que haya inspirado nuestra geografía, tanto más significativa por deberse al egregio navegante. Y

además documenta el dato de la primera nostalgia que en un hijo de Europa despertó la tierra americana.

He mencionado a nuestra lengua, modelada durante siglos, con la específica entonación y los atributos afectivos que la determinan. Pero lo que se dice de la lengua queda dicho también en general de los otros medios creadores: de la música, de la pintura, de la danza, del cine y la creación artística toda. Los ilustres artistas y creadores con quienes tengo el honor de recibir esta tarde el premio Nacional están aquí no tanto por la búsqueda de satisfacciones o halagos personales, como por la obra cumplida en el curso de una vida, por el desvelo que se afirma en el trabajo y el esfuerzo y hace de ambos conceptos parte de un comportamiento ético. Tanto el ex Presidente Ramón J. Velásquez, como los demás galardonados, cada uno desde el camino que le determinó su propia vocación, son a su modo arquitectos de formas de vida venezolana, hombres y mujeres que han prolongado, tanto como les ha sido posible, el legado de los otros arquitectos espirituales de nuestro pasado. Digamos que en momentos como los actuales, cuando tiende a propagarse la revisión de valores, cuando la preocupante crisis fomenta tantos radicalismos críticos, acaso sea en el campo creador de la cultura donde más transparencia y desprendimiento se pueda constatar a lo largo de este nuevo medio siglo. Como hombres de índole siempre insatisfecha, muchos artistas dirán que se ha podido dar más, siempre estarán prestos a exigirse más, pero lo alcanzado queda hecho limpiamente, sin haberse mentido demasiado.

La gratitud y el sentido de responsabilidad nos han convocado a este recinto en que se nos otorga el premio Nacional. Ante las obras de las notables personalidades que me acompañan, me atrevería a afirmar que se aprecia en sus diversas aportaciones la continua búsqueda de una *palabra*

necesaria, de un *arte necesario*, donde cada autor se manifiesta empeñado en reivindicar la lucidez creadora y en recibir y acendrar los componentes espirituales y afectivos que nos distinguen. Tal es, me atrevo a afirmar, el único modo válido para dialogar con una tradición que reconoce entre sus más cercanos exponentes a Mariano Picón Salas, Ángel Rosenblat, Carlos Raúl Villanueva, Teresa de la Parra, Fernando Paz Castillo, Armando Reverón, Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Vicente Gerbasi y tantos otros cuya enumeración sería demasiado prolija. La posibilidad de reivindicar un *arte necesario*, donde los partidarios de la sociología positivista invocaron antes el poder salvífico de un *gendarme necesario,* comporta ciertamente un reto de adhesión a formas de lucidez y esperanza. La aspiración a una vida digna principia por la vigilancia de la palabra que la nombra, y por la consecuente identificación entre vida y palabra. En el grupo de creadores que hoy son distinguidos con los premios nacionales creemos percibir un intento serio de prolongar la tradición de esa *palabra necesaria*, de ese *arte necesario* que cada día resultan más indispensables para mirar con alguna esperanza el futuro.

Festival de las Letras

Monterrey 2004

Saludo a nombre de los escritores invitados

Es un honroso privilegio dirigir unas palabras a nombre de los invitados venidos de muchos países a este Festival de las Letras Monterrey 2004, que hoy nos reúne en esta hermosa ciudad. Su prestigiosa convocatoria se asocia para nosotros a la proverbial hospitalidad que las artes y las letras han encontrado desde antiguo en México. Algo que necesariamente se relaciona con la secular anfitrionía mexicana ha acogido siempre en sus numerosos foros y festivales de diversa índole a los artistas e intelectuales procedentes de muchas tierras lejanas o cercanas. De ello da una prueba más este notable Festival de Monterrey, que año tras año ha reunido a renombrados intelectuales venidos a divulgar sus opiniones, a leer sus nuevos escritos y a compartir, en fin, un bienhechor ambiente de urbanidad literaria ante un público tan cordial como receptivo y atento. No menos generosa ha sido la receptividad del campo editorial mexicano hacia los escritores foráneos, como lo atestiguan los catálogos de sus diversas editoriales. Ya sabemos que este ánimo de frecuente convocatoria por parte de México cuenta con una antigua antecedencia y define, por así decirlo, su vocación de diálogo con el mundo. El maestro Alfonso Reyes, cuya obra y espíritu preside tácitamente muchos de estos eventos, escribió una vez que "México tendría que atraer a los visitantes ilustres mediante esfuerzos redoblados, si no contara, para hacerlo atractivo, con los tesoros de sus dos civilizaciones y con el misterio de su fuerte voluntad apuntalada hacia el porvenir".

El Festival que hoy se inaugura tiene por especial motivo de su convocatoria, como es sabido, el influjo del libro en nuestra vida, y en especial la acción reveladora que

a éste cada cual le reconoce según su itinerario formativo y su personal experiencia. Un tema por demás significativo en la historia de la cultura, puesto que el libro representa en cierto modo el ápice de la civilización alfabética en que nos sabemos inmersos. En la doble proyección con que ha sido asumida su vigencia en la cultura grecorromana y en la semítica, como auxiliar de la palabra hablada en el primer caso, como objeto digno de veneración en el segundo, el libro ha ocupado desde su nacimiento el centro de nuestra cultura. La inmediatez y el hábito de relación con los signos de la escritura casi nos hacen olvidar la importancia que éstos revisten en nuestra tentativa de conocer el universo. Desde muy temprano en nuestra niñez comienza para todos el aprendizaje del silabario y la relación de sus combinaciones, en procura del dominio de ese código mediante el cual tratamos de dibujar los matices de nuestro pensamiento gracias al empleo de una treintena de símbolos. No es extraño que haya sido el invento de la escritura el que con mayor perplejidad pudo asombrarnos en nuestra infancia. Un invento gestado durante centurias por el ingenio humano, mediante el cual el pensamiento mítico pudo dar comienzo a su transformación en logos. Su inapreciable valor debería precavernos, como alguna vez se ha advertido, contra cualquier alusión despectiva a los analfabetos, puesto que fueron éstos, a fin de cuentas, quienes nos legaron el invento de la escritura.

En portentosos endecasílabos escritos "Desde la torre", como se titula su memorable soneto, Francisco de Quevedo resumió insuperablemente el indispensable beneficio que el libro proporciona al hombre, por más solitario que se encuentre. Recordemos su primer cuarteto:

> Retirado en la paz de estos desiertos,
> con pocos, pero doctos libros juntos,

vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.

En una de sus cartas escritas por entonces, Quevedo reitera el mismo pensamiento, esta vez prescindiendo de las sílabas contadas del poema: "Razonan conmigo los libros, cuyas palabras sigo con los ojos". Hay otro celebrado cuarteto, escrito en días más cercanos a los nuestros, que sin duda puede aparejarse al antes citado. Son endecasílabos que se deben, como todos recordamos, a Jorge Luis Borges:

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

En su privilegiado espacio de representación, el libro sigue albergando en nuestros días, contra los pronósticos opuestos, los tesoros de la lucidez y las proezas de la imaginación. Ya tendremos ocasión de escuchar las diversas disertaciones de los escritores convidados a hablarnos acerca de los libros y la vida. Ahora sólo deseamos, para finalizar, traer a nuestro foro estas otras palabras de Don Alfonso Reyes, que vienen muy a propósito del asunto que a partir de hoy nos convoca en su ciudad nativa: "El libro es a la vez compañía del individuo y orientación del grupo, y presta igual servicio para enriquecer la soledad y la sociedad. El libro es, en todos lo sentidos, un efecto de integración humana. En él opera el hombre total, desde la mano hasta el espíritu".

Antes de concluir, deseamos que estas palabras manifiesten nuestra sincera gratitud los organizadores y patrocinadores de este evento. Es un honor, un grato honor, estar aquí.

Al recibir el premio Octavio Paz

I

No ha sido corto el camino para llegar a este recinto. Y en verdad no podría serlo porque se trata del camino de una vida cuyo rasgo más determinante, si alguno ha tenido, es haberse destinado a servir a la poesía. Los primeros pasos, ocultos ya por el olvido, quizá dejaron entre sus huellas la harina del taller blanco, el nombre con que en otra ocasión me he referido a la vieja panadería que cobijó mi infancia, al reivindicarla como la primera aula frecuentada en mi aprendizaje de la poesía. Tal vez resulte algo extraño relacionar el inicio en un arte verbal con los talleres de confección del pan, los mismos que hoy se ven reducidos a los grises implementos de un quehacer mecanizado, pero en las antiguas panaderías, y tal era el caso del taller blanco, aún pervivían intactos los rituales y procedimientos provenientes de una era bastante remota, muy anterior al predominio eléctrico. La olfativa evocación que se lee en uno de los versos de López Velarde, cuando menciona "el santo olor de la panadería", sin duda proviene de una de aquellas antiguas casas del pan. Todavía en mi niñez era posible encontrar en su seno, como en otros núcleos de trabajos artesanales, ciertas prácticas de oficio que podían proporcionarnos algunas enseñanzas equivalentes a las de la escritura. Y sobre todo, dentro del cotidiano trajín de la cuadra, se aprendía a valorar la fraternidad como una luz esencial entre los hombres. Diría que la fraternidad, ese sentimiento tan propicio a la voz del poema, había adquirido en aquel ámbito el color impoluto de la harina que marcaba su presencia en todas las cosas.

Aquellos fueron, sin embargo, los primeros pasos,

pues andando el tiempo debí percatarme de que la escritura más afín al taller blanco se reducía a una práctica tal vez cercana a la jeroglífica, ya que como todas las de su índole debía valerse siempre de la representación de un determinado signo y lo reiteraba con devoción casi sagrada: el pan, antes y después del horneo, en aquel tiempo y en éste, conserva la misma forma de un pez dormido y no debe de estar lejos de tal imagen el dibujo de su jeroglífico, en tanto que para la escritura de la poesía me era imprescindible valerme del alfabeto y de sus infinitas combinaciones. Del alfabeto cotidiano aprendido en la escuela y del otro, el inabarcable alfabeto del mundo, cuyos símbolos bien sabemos que no se alcanzan a descifrar en el curso de una vida.

Dije antes que no había sido corto el camino para llegar hasta aquí. Quisiera añadir, además, que no he venido del todo solo. *Yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo*, escribió Jules Supervielle. Y es que, además de la querida compañía de mi familia, pienso que, junto al recuento de las muchas personas que un hombre va siendo al paso del tiempo, hemos de contar también con aquellos que nos precedieron y ayudaron a hacer nuestro camino, con aquellos que contribuyeron de un modo u otro a que lográsemos formarnos. En el caso de nuestra poesía, sin mencionar la dilatada tradición hispanoamericana con sus ecos y variaciones, se encuentra la para mí más cercana poesía escrita en Venezuela. Pensando en ella, creo que de algún modo esta noche también han venido hasta aquí conmigo, acompañándome, los poetas Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez, para sólo nombrar a dos maestros ausentes, cuyos poemas resultan ya imborrables de cualquier florilegio lírico de Hispanoamérica.

Temprano, con mis primeras letras, supe que la lengua que hablábamos en casa, la misma en que intentaría más adelante escribir mis poemas, se había escuchado por

primera vez en nuestra tierra durante la fugaz permanencia del Almirante Cristóbal Colón en el tercero de sus viajes, cuando, al desembarcar en las inmediaciones del Orinoco, creyó localizar allí nada menos que al Paraíso Terrenal. Podía ponerle, por tanto, fecha precisa a la llegada de la lengua castellana a la región de la actual Venezuela, puesto que en esta misma lengua el Almirante se aprestó a bautizarla tan pronto la viera. La llamó, como se sabe, *esta Tierra de Gracia.* La lengua en que escribió estas palabras contaba para la época una antigüedad de quinientos años, exactamente la misma antigüedad que tiene ahora entre nosotros. En el curso de esos cinco siglos la antigua lengua traída por las carabelas se ha enriquecido al contacto con las lenguas indígenas, con las venidas de África y todas las otras, occidentales o no, habladas por quienes llegaron a vivir en nuestro suelo. Mucho de cuanto nos define –y mucho de cuanto por nosotros mismos nos es difícil definir– circula por su cauce. Con el tiempo, me he convencido de que en su entonación se halla inscrito el paisaje espiritual de nuestras gentes.

De modo, pues, llegué a decirme, que si en algo podíamos reconocernos, era sin duda en esa lengua, y sobre todo en las variaciones lexicales, morfológicas y tonales con que a lo largo de los siglos la habíamos hecho nuestra, las mismas variaciones con que, en el decurso de una lenta modulación sin término, la habían hablado las generaciones que nos precedieron. Ahondar en su tradición milenaria desde el espejo tonal de nuestras verdades afectivas me pareció, por tanto, el modo más cierto de servirla, de entrever a través de sus signos la enigmática sombra del dios Toth, el dios egipcio del lenguaje, con su cara de ibis y su cuerpo de hombre, desde las galerías de nuestras voces entrañables. Se debe a Toth, como es sabido, la primera afirmación de que en el principio de todas las cosas fue el Verbo.

II

"Junto al cielo de México –uno de los cielos más altos de la tierra–, contra sus nubes enormes y tempestuosas, alcanzando ese otro Sinaí de los volcanes, el hombre erigió aquellas pirámides con sus frisos y gárgolas de serpientes y jaguares como el más ingente conjuro al inicial espanto cósmico", estas palabras de Mariano Picón Salas, que se leen en su ensayo *Gusto de México*, datan de 1950. Si las rememoro en esta ocasión es porque ellas ponen de resalte la admiración que de México y de su antigua cultura ha prevalecido desde hace siglos en mi país y en el continente. Hacia 1918 había caído en las manos del joven Picón Salas, a la sazón un estudiante en su nativa ciudad de Mérida, un ensayo de Alfonso Reyes, y desde entonces supo identificar en éste a un maestro y, varias décadas después, a un fraternal amigo. A través del suplemento literario que más tarde dirigió en Caracas se hicieron frecuentes los ensayos y comentarios que Reyes enviaba periódicamente a Venezuela en la década de los años cincuenta, cuya lectura fue seguida con atención creciente. Fue en este mismo suplemento del diario *El Nacional* donde se divulgó por primera vez un notable ensayo de Octavio Paz, publicado en dos entregas, sobre la poesía mexicana. Ese diálogo secular con la cultura y la historia de México, ha tenido una de sus más benéficas proyecciones en la noble hospitalidad que en distintas épocas los exiliados de muchos países han encontrado en esta tierra. Fue así un día para nuestro Rómulo Gallegos, como para tantos otros intelectuales que han conseguido en este país un refugio protector y amable.

Sería extensa la relación de nuestros vínculos con la literatura de México. Baste con citar en nuestros días la reconocida obra de Alejandro Rossi, cuyos libros han creado un puente inmejorable entre ambos países. Así y todo,

además de los escritores ya nombrados, desearía recordar a José Juan Tablada, que publicó dos libros durante su permanencia diplomática en Caracas y trabó amistad con la generación literaria venezolana de 1918. Quiso el autor que uno de sus poemarios apareciese con ilustraciones coloreadas, en una época en que las imprentas caraqueñas no disponían de medios para la impresión en color. Los jóvenes escritores amigos del poeta, según me refirió seis décadas más tarde uno de ellos, Fernando Paz Castillo, se turnaron en la imprenta para colorear por propia mano las ilustraciones de su libro. Los solidarios amigos coloristas, al adornar las páginas del libro de Tablada, parecían acoger por sí mismos la invocación consignada en los memorables versos de Carlos Pellicer: *Trópico, para qué me diste / las manos llenas de color / Todo lo que yo toque / se llenará de sol.*

III

"¿Le interesa Octavio Paz?" –Es el mismo Pellicer en persona quien amablemente me interroga una lejana tarde de 1961. Tras el inicial saludo, le había preguntado a mi vez por el autor de *El arco y la lira*. Estábamos en la Valencia venezolana, adonde él había ido a dictar una charla sobre museografía. Desde la década de los años treinta, cuando muy joven Pellicer había propiciado la denuncia de la dictadura de Juan Vicente Gómez por los universitarios mexicanos, la estima artística y humana del maestro de Tabasco contaba con un cariñoso arraigo en nuestro país. Poeta de los enigmas de la luz, de "versos dados", para emplear la justa expresión de Marina Tsvietáieva, la admiración por su obra era también la comprobación de una peculiar gracia verbal en parte desatendida en nuestra lírica durante la primera mitad del siglo XX.

Mi pregunta acerca de Paz concernía, claro está, al

autor que conocíamos en aquella época, al poeta que, si bien ya había escrito libros primordiales, no era aún objeto del reconocimiento que su nombre ganaría con justicia en las décadas siguientes. Y mi admiración temprana por su obra no era casual, pues tal como había ocurrido con otros escritores coetáneos, en nuestro itinerario formativo varios libros suyos habían constituido verdaderos hitos. Me refiero a *El arco y la lira*, *El laberinto de la soledad, Puertas al campo* y, poco después, *Cuadrivio,* entre otros libros que recuerdo haber leído lápiz en mano para apuntar mi lectura. Libros en que me propuse demorarme tanto como sus páginas me lo exigían. ¿Qué decir, por ejemplo, del magistral ensayo sobre Rubén Darío incluido en *Cuadrivio*, un esclarecimiento crítico tan perspicaz como no superado hasta el presente? ¿Y qué de *El arco y la lira*, esa obra inagotable que modeló en tantos jóvenes del continente un sentido de aproximación crítica refrendado por la lucidez y el rigor del análisis? Son obras que, en uno u otro sentido, nos modificaron, sirvieron para afinar el gusto y modelar nuestra propia tentativa literaria. A partir de ellas se abría un horizonte a nuestros ojos. Era un joven maestro hispanoamericano el que entonces nos proponía una exigencia más alta y más fértil. En títulos como éstos se cifran instantes de juventud que cristalizaron como emblemas espirituales del muchacho que éramos en ese entonces. Tal vez ahora, al releerlos, nos hablen de modo distinto, puesto que la edad siempre interpone sus ecos. Sin embargo, en nuestro ánimo perdura el inicial deslumbramiento de sus páginas y cuanto éstas llegaron a decirnos en cierto modo para siempre. Fue así respecto a la obra ensayística del primer Paz como también respecto a los poemas reunidos en el libro *Libertad bajo palabra*. De hecho, al preguntarle a Pellicer por Paz, había preguntado –recuerdo bien– por el poeta de *Libertad bajo palabra*. Ambas vertientes, magistralmente acrecenta-

das en las siguientes décadas, conforman, dicho sea para suscribir la observación de Gabriel Zaid, un verdadero milagro, un milagro que, como él ha afirmado, subió de nivel toda nuestra cultura en el lapso de una vida.

IV

En los actuales días, si bien aún se pregunta por los poetas y por sus obras, con mayor frecuencia se suele interrogar acerca de la utilidad de la poesía, acaso como uno de los distingos de la era presente, tan inclinada a sospechar de todo cuanto no propenda a un fin material y palpable. Las contestaciones a menudo esgrimen el contrasentido quizá para esquivar la futilidad de la pregunta, cuando no sirven de pretexto para desahogar los ánimos vanidosos. Una especie de respuesta, sin embargo, que es posible invocar desde la hora que vivimos, se concreta en la prueba que les correspondió afrontar a los artistas durante la centuria que concluyera hace apenas un lustro. Entre las lecciones dejadas por ese siglo terrible, una de las más decisivas concierne a los avatares del poeta frente a los regímenes totalitarios. Fue ésta, como sabemos, una prueba dolorosa, muchas veces cruenta, en la que no pocos pagaron con su vida la defensa de la libertad y de la tolerancia. Se sabe que al poeta Ossip Mandelstam lo pierde un poema contra Stalin, un poema que, a decir de Joseph Brodsky, resulta demasiado logrado como para que Stalin no sintiese que le había llegado muy cerca. Asimismo, al leer la obra de Ana Ajmátova, resulta difícil precisar qué asombra más en la genial poeta rusa, si el don verbal que la arrebata y la lleva a escribir poemas como *Réquiem*, creaciones icónicas de su tiempo, o la inaudita capacidad de sobreponerse a todos los golpes de sus perseguidores.

De igual modo se sabe que en las confrontaciones

de la época no faltaron los artistas que defendieron ardorosamente los dogmas ideológicos, algunos con rectificaciones más o menos oportunas, otros con la insistencia empedernida que hasta el final de sus vidas los hizo víctimas de sus credos. Desde nuestra hora, aunque la perspectiva histórica haya despejado la evaluación de las cosas, se hace visible la confusión que propició en muchos espíritus la proximidad de los hechos. Aquello que a una determinada adhesión añade en definitiva el carácter, más que los discernimientos de la inteligencia. De algún modo, las decisiones fundamentales siempre han dependido más del ser que del saber. Sin embargo, más allá de las posturas que son parte de la historia, una lección principal que nos depara la anterior centuria arraiga en el convencimiento de que nunca debe rehuirse la adhesión a la lucidez y a la tolerancia del pensamiento. De acuerdo con el ya citado Joseph Brodsky, en tales circunstancias siempre habrá que partir de un arte denso, pues "constituye una regla el hecho de que, para sobrevivir bajo la presión totalitaria, el arte debe aumentar su densidad en proporción directa a la magnitud de la presión a la que se ve sometido".

Y es en este dominio de las elecciones vitales donde Octavio Paz legó también otra de sus lecciones más perdurables. El poeta devoto de la renovación lírica de su lengua, el perspicaz y penetrante ensayista, fue también el pensador de la polis, el mismo que desafió denuestos e incomprensiones al reafirmar su lucha contra el dogmatismo fanático, cualquiera fuese el disfraz de su prédica. Diré más: de nuestros maestros literarios, de nuestros faros, para usar la metáfora baudelaireana, ¿no fue acaso Paz quien con mayor ahínco invocó en nuestro continente la necesidad de la puntualización crítica frente a las obcecaciones ideológicas? Recuerdo cómo José Bianco, otro maestro querido, mientras blandía una vez en sus manos un mazo de cartas

manuscritas de Paz, me confirmaba una tarde en Buenos Aires la clarividencia del poeta mexicano que a él mismo le había servido para orientarse en su momento.

V

En el umbral de este milenio las nuevas señales de la poesía no difieren mucho de las que resumió nuestro poeta en sus iluminantes ensayos. Se la tiene por el mismo arte minoritario, a la vez indispensable y secreto, cuya extinción se suele anunciar de tanto en tanto, sólo para convenir en que su condición periférica en los actuales tiempos apenas si delata la carencia de un sentido artístico más hondo por parte de la sociedad contemporánea. Digamos también que al menos se espera de ella, con la integridad con que lo ha reiterado Rafael Cadenas, que pueda hacernos "más vivo el vivir". Monológica, oculta, la voz del poema elude en nuestros días las formas estridentes porque encarna el lenguaje esencial de la intimidad, el lenguaje con que a solas nos hablamos a nosotros mismos y hablamos a los seres y cosas que más nos atañen; la parte del lenguaje, en fin, que por sí misma es refractaria a cualquier indicio de mentira. Inmodificable pese al fundamentalismo del dinero que prevalece en la actual época, parece recordarnos con palabras de Herbert Read, que "el dinero puede comprar casi todo menos la verdad, y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad".

Hemos hablado de la poesía, pero ¿qué idea nos hacemos del poeta en los días actuales? ¿Cuál misión se le supone tácitamente encomendada? "Siempre creí profundamente –afirmó el poeta brasileño Cassiano Ricardo– en la enorme tarea que corresponde al poeta en nuestro tiempo. Forma de *gnosis*, de autocrítica o introspección para que el poeta se conozca a sí mismo, la poesía ejerce, simultánea-

mente, una decisiva función pacificadora frente al desespero lúcido de la preguerra atómica". Y define al poeta como *Un hombre / que crea el poema / con el sudor de su frente*. Más canónica y en buena parte vigente desde finales del siglo XIX es la conocida definición de Stephane Mallarmé, para quien el poeta es aquel capaz de purificar las palabras de la tribu, de devolver las palabras a su estado de pureza genésica. Podríamos citar varias otras, pero me gustaría recordar, entre las más sugestivas, sólo una más que, por cierto, cuenta con el prestigio de provenir de la era prehispánica, puesto que se debe a los nahuas. Para ellos, que veneraban las formas de expresión noble y cuidadosa, según afirma Miguel León Portilla, el poeta o narrador, el *tlaquetzqui*, es "aquel que al hablar hace ponerse de pie a las cosas". ¿Debemos ir a buscar otra definición del poeta en abstrusas bibliotecas, en culturas remotas, si disponemos de ésta que nos resulta tan entrañable? En todo caso, la antigua noción de magia verbal, tan cercana a esta definición, que ha logrado sobrevivir al asedio racionalista, viene a recordarnos que la escritura de un texto lírico nace acompañada de una porción de enigma inseparable de la voz que la recorre.

VI

Con el nuevo milenio que despunta, sin embargo, se acentúan otros signos perturbadores que atañen en mucho a la vida y, por ende, a la poesía y al arte de nuestro tiempo. Me refiero, entre otros, al peligro mayor de una devastación nuclear, como una amenaza que otras generaciones desconocieron al menos en la magnitud con que hoy ésta nos concierne. Puesto que la poesía lleva implícita la defensa de la vida, y la vida no se deja definir sino en términos de esperanza, la amenaza apocalíptica es un extraño sol negro, frente al cual hemos de escribir en el siglo que ha

comenzado, un siglo, como pocos, difícil de atravesar en la historia de la humanidad.

No trato de decir que el artista haya de imponerse como tema el sombrío referente atómico, pues es sabido que en el arte las determinaciones voluntarias casi siempre pueden poco. La noción apocalíptica, no obstante, forma parte de la vida en este nuevo siglo en una proporción desconocida por las generaciones de otras edades. De existir una determinada entonación que distinga a esta era que vivimos, en las distintas lenguas debería de escucharse una cierta sintonía en los tonemas que reflejan el peligro. El hecho de que nada sepamos del futuro, salvo que debemos crearlo entre todos, aumenta la responsabilidad del artista. Su adhesión ética ha de estar del lado de la civilizada tolerancia y de parte del desarme tanto por fuera como por dentro del hombre.

VII

Cuando la voz de la presidenta de la Fundación Paz, Marie José Paz, me anunció al teléfono el veredicto del jurado, luego de tan abrumadora sorpresa, tres palabras vinieron a mi mente al intentar discernir la reacción de mi ánimo en ese preciso momento: honor, alegría y responsabilidad. En primer término se trata de un alto honor porque es un premio que proviene de México, el país de más acendrada tradición cultural de nuestro continente. Además, me ha proporcionado una innegable alegría, una alegría que podía compartir con mi familia y con mi país, en un tiempo en que los percances de nuestra política y del militarismo autocrático no nos proponen demasiada alegría. La tercera palabra es responsabilidad, cuya noción en el dominio de la creación artística y de la postura ética asocio al nombre que lleva este honroso premio. Estas tres pa-

labras compendian el sentimiento abigarrado que embargó mi ánimo al momento de conocer la noticia. Creo que las tres pueden resumirse en una sola palabra, que es tal vez la más hermosa de nuestra lengua: la palabra gracias. Gracias a la Fundación Octavio Paz, gracias a los integrantes del jurado, gracias al Fondo de Cultura Económica, gracias a México.

1º de agosto de 2005

5. Textos sobre artes plásticas

Alirio Palacios
Magia y maestría del grabado*

No podría considerarse esta exposición como una más dentro de la notable serie de muestras individuales que ha producido Alirio Palacios. Por resaltantes que consideremos sus precedentes trabajos, hay razones para reconocer que la presente entrega establece un hito largo tiempo ambicionado por el artista, una de esas conquistas a las que nadie accede sin haber superado previamente incontables pruebas. Al partir de tal afirmación no intentamos restarles méritos a sus anteriores realizaciones, al contrario, de este modo se convierten en puntos de una ascendente escala de maestría artística, de un crecimiento que se cumple en el ámbito del arte, pero que se ha nutrido hondamente también de los hechos de la vida.

Cuando tratamos de definir la clase de reto que esta muestra representa dentro de su obra, lo primero que salta a la vista es que ella consiste en una exposición de grabados en un medio donde las técnicas grabadoras no se acreditan muchos hallazgos. El grabado es, pues, una importante clave de la actual exposición, pero ciertamente no la única. Y es que en una obra donde todo se encuentra desde el inicio profundamente conectado, una muestra como la que nos ocupa debió de aparecer en el horizonte de su itinerario –presentida como posibilidad, aunque quizá no del todo consciente– desde hace mucho tiempo. De algún modo el grabado tal como aparece aquí, al situarse en el centro de su tentativa creadora, lejos de ocultar las otras posibilidades técnicas de que Palacios se ha servido a lo largo de los años, tiende a ponerlas de resalte. La impresionante unidad

* *Texto escrito para el catálogo de la exposición de grabados de Alirio Palacios, efectuada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 1999.*

de esta obra hace que tanto los dibujos como las pinturas y demás formas en que se ha manifestado de algún modo se hagan visibles a través de los formidables grabados que componen esta muestra. Es probable, además, que ello constituya una parte del reto que singulariza la actual propuesta.

Otro rasgo en que conviene reparar es el momento en que Palacios se decide a llevarla a término. El pintor anda ahora en sus 55 años. Buena parte de los procedimientos de que aquí se ha valido los hizo suyos desde su época de estudiante en Pekín, Varsovia y Berlín, o bien los ha ido perfeccionando por su cuenta, gracias a la experiencia. Es probable que se encontrara en capacidad de acometer mucho antes su ejecución, pero cierto sentido de la espera y el acendramiento la ha postergado hasta nuestros días. Desde esta perspectiva, cualquiera sean los propósitos de Palacios en los años venideros, hay motivos para ver en la presente exposición del Museo de Bellas Artes una propuesta de múltiples significados. Como muestra ceñida al grabado, convida a una revisión de cuanto en este campo se ha hecho hasta ahora en nuestro medio, a la vez que deja ver un abrumador dominio de posibilidades que no estuvieron al alcance de otros grabadores venezolanos. Al mismo tiempo, por su significación y alcance la exposición se convierte, aunque ello no entre en los cálculos del artista, en una de las realizaciones destinadas a marcar entre nosotros la despedida del siglo. En tal sentido supone un homenaje a nuestros creadores, los renombrados y los anónimos tanto de ayer como de hoy, así como un guiño a quienes han de venir más tarde, vale decir, a aquellos para quienes su mensaje queda escrito, por los momentos, en una carta lacrada.

Cuando se examina el periodo de las artes plásticas venezolanas posterior a Armando Reverón, de modo

casi inevitable se advierte que la obra de Alirio Palacios ha concretado uno de los aportes de mayor envergadura. Tal afirmación no desconoce que se trata de un artista en la plenitud de sus posibilidades, de quien aún hemos de ver sin duda incontables logros. Tampoco pretende aminorar la contribución de otros creadores, casi todos por fortuna reconocidos. Se trata apenas de subrayar la valía y peculiaridad de su emprendimiento artístico y a la vez de situarlo a la luz de sus recientes trabajos.

La mención de Reverón, por lo demás, no resulta gratuita: su tentativa cumple en la búsqueda artística del continente una hazaña impar, con cuya verdadera lectura puede decirse que aún estamos en deuda. Se suele reconocer que esa lectura trasciende el ámbito plástico y llega a amonedar una especie de símbolo del artista en nuestras latitudes. El de Reverón es, pues, un legado demasiado determinante como para no complicarle las cosas a su posteridad inmediata. Cualquier artista venezolano, y en especial el artista plástico de esta segunda mitad de siglo, a la hora de fijar las coordenadas de su propio derrotero encontrará en Reverón una referencia ineludible. De modo que al aproximarnos a Palacios no resulta inapropiado preguntarse de qué forma ha respondido al desafío que deja la obra reveroniana.

Recordemos que Palacios nace en 1944, cuando el maestro de Macuto entraba en el último decenio de su vida. Es apenas un niño de diez años cuando aquél muere, un niño que se extasía con el prodigio de las tizas de colores en el ámbito rural de su primera escuela. Del legado de Reverón va a enterarse más adelante, en los cursos de artes plásticas que sigue en la escuela caraqueña. Pues bien, una natural reacción ante el mencionado desafío quizá pueda identificarse en la firme responsabilidad con que encamina su vocación pictórica, lo que en primer término

se hace patente en el rigor que pone al encarar su etapa formativa. Y es que mientras otros pintores, tras culminar los cursos académicos, casi siempre eluden el agobio que supone asumir a voluntad nuevos compromisos escolares, Palacios más bien parece salir a su encuentro como un guía insatisfecho del pintor en que anhela convertirse. No es de los que rápidamente se contentan con lo que saben ni le arredran la lejanía ni las privaciones afectivas cuando por motivos de estudios tiene que permanecer durante años en Asia o en Europa. Está convencido de que el pintor, el grabador que quiere llegar a ser es parte inseparable de una *quête* material y espiritual para la que todo esfuerzo resulta pequeño. Antes, pues, que la comodidad y los iniciales halagos del joven pintor, la reclusión en ambientes lejanos en pos del aprendizaje de procedimientos seculares. Cuando se encuentra en China, durante el verano se va a trabajar con los campesinos en la recolección del arroz, pero pronto está de vuelta en el confinamiento del taller, ahondando en el dominio de la técnica que se ha propuesto. En verdad, pocas vocaciones pictóricas de nuestro país más exigidas por el estudio que la suya. Debe admitirse que sólo una muy arraigada responsabilidad ha conseguido imponerse tal grado de perseverancia.

Hay otro rasgo con que la obra de Palacios parece responder a la propuesta reveroniana. Nos referimos a la comunión con el paisaje entendido éste como un esencial referente, algo que en su caso se concreta en el culto de su paisaje natal, el paisaje del delta del Orinoco, esa vasta región de perenne lucha entre aguas y tierras, de feracidades indómitas, que el artista ha asumido no tanto como un espacio de contemplación, sino como su espacio de prueba, su espacio iluminante. Se trata de una geografía donde la presencia del río ocupa en la vida del hombre, y sobre todo del artista, la misma dimensión esclarecedora que los pue-

blos semitas han encontrado en el desierto. El paisaje como prueba de la existencia, como imponderable contienda de la que se ha de salir victorioso para llegar a sí mismo.

A la hora de aproximarnos al ámbito deltaico, al espacio mítico que nutre el quehacer artístico de Palacios, es necesario destacar la singularidad de este paisaje, aun dentro de nuestra abigarrada geografía. Se trata de un ámbito único, de verdores más amenazantes que apacibles, capaz de templar el ánimo de sus moradores y de enseñarles a sobreponerse a las flaquezas. Entre los múltiples testimonios que a tal propósito podrían aducirse, optaremos por reproducir un fragmento de un escrito reciente, debido a un visitante venido del altiplano mexicano, el escritor Adolfo Castañón, que sin proponerse subrayar el asombro, no deja de delatar su perplejidad al resumir su encuentro con aquellos parajes: "Llegamos al delta después de seis horas de atravesar llanos y llanos, verdes, verdísimos, verduleantes, verdeantes, verdeardientes; la vegetación se espesa paulatinamente, los arbustos crecen, los árboles tienden sus ramas, lianas, enredaderas, jardines colgantes, ceibas enormes y formidables, un paredón verde, una muralla impenetrable, los muertos no tienen tiempo de morir porque ya están floreciendo, haciéndose árbol, selva, se los lleva la tierra, se los lleva el río, el inmenso, el caudaloso, el inconmensurable padre Orinoco..." La profusión léxica del texto de Castañón y algo de su tono guarda cierta semejanza con los textos que nos dejaron los primeros europeos que se adentraron en aquella geografía, como si cada paisaje impusiese su propia gramática a quienes se le acercan. La hipérbole, el tono interjectivo o exaltante terminan por ser las únicas respuestas válidas a las preguntas con que la selva y el río interrogan al viajero. Por lo demás, es el mismo Castañón quien destaca la propensión del hombre deltano a la reproducción en cada esquina de murales y pinturas que en profusión

allí se exhiben dondequiera. "Por todas partes cuadros, imágenes, frescos, murales y pinturas como si para domar la selva fuese necesario pintarla, pasar sus colores por la mano, descubrir la arquitectura secreta de la jungla a través del dibujo. *Pinto, luego existo*, diría el deltano. . ."[29]

La observación del escritor mexicano viene a recalcar el peso de una tradición de la cual forma parte, por elaborada que la consideremos, la presente colección de grabados. Es verdad que los materiales, el dominio del oficio y la maestría conseguida bastan para diferenciar su resultado del propuesto por los ingenuos artesanos populares, pero el originario impulso tal vez sea idéntico en todos los casos: domar la selva, contenerla a través de volúmenes y colores, de formas espirituales que representen alguna suerte de firmeza ante el acoso de la vegetación y de las aguas. Cierta conciencia de fragilidad ante los ingobernables elementos tiende a adueñarse del espíritu del deltano. Contribuye a ello la sola presencia del río como lo único permanente, en tanto lo que se cree más duradero suele desaparecer a diario devorado por las lianas y la corriente. El hombre deltano convive con la paradoja que el gran poeta español Francisco de Quevedo resumió en dos memorables endecasílabos: *huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura.*

En el caso de Palacios, sin embargo, no será únicamente la representación del paisaje orinoquense y su transfiguración mitificada lo que determine el vínculo entre el artista y su tierra, sino la asunción de ésta como centro que gobierna todos sus propósitos: "Sin la interiorización del delta –nos decía el pintor– quizá no habría pasado de ser un imitador de los chinos o de los polacos, quizá no habría llegado a asimilar, sin perturbarme, cuanto me ofrecían esas antiguas culturas. El delta ha sabido

[29] *Adolfo Castañón: Lugares que pasan (Paseos IV), CONACULTA, México, 1998.*

conducirme hasta sedimentar a su tiempo cada cosa."

Al mencionar antes a Reverón como referencia para acercarnos al trabajo de Palacios, no deseamos sugerir que en su obra se perciba una impronta más o menos precisa de la pintura que nos legó el maestro de Macuto, de su irrepetible viaje a la región de la luz equinoccial. El viaje de Palacios es sin duda distinto, tanto por los senderos preferidos como por las metas que se ha fijado. Por lo demás, si algo faltara para deslindar de modo contrastante una y otra obra, hemos de vérnosla en la de Palacios ya no con la lucha enceguecida ante los esfuminos del blanco, sino con la contraria y muy marcada presencia del negro. Así y todo, en tanto que artista que consolida su trabajo durante las décadas inmediatamente posteriores a la muerte de Reverón, le ha correspondido a Palacios, como a otros pintores contemporáneos, definir su empeño artístico a partir de esa apuesta radical que representa la obra reveroniana. No hay modo de eludir su desafío. Lo que hemos señalado en su obra como culto del paisaje muchas veces se vale de una representación mítica de su natural entorno, que se transfigura en la tela bajo las imágenes de desaparecidos, herejes, duendes, memorias del latifundio, figuras, en fin, de toda una fantasmática geografía que ya es parte de la lectura de sus cuadros. Tal vez sea aquí donde el trabajo artístico de Palacios se siente más cercano a una cierta función chamánica, mediadora entre lo conocido y lo desconocido. El chamán, una presencia insustituible, como sabemos, en las sociedades primitivas, reúne entre sus peculiares funciones las artes de magia, los poderes de curación, de sacerdote, de místico y poeta. Cuando tratamos de identificar desde las sociedades civilizadas de nuestro tiempo a quiénes corresponde velar hoy en día por tan variadas funciones, es en el medio artístico donde podríamos localizar sus más representativos vestigios. En verdad, solamente en las obras

de los pintores, poetas y músicos, de los artistas verdaderos, se cumple esa labor mediadora entre la mitad de la vida que está en nuestras manos y la que no sabemos dónde se encuentra.

Sin que nos propongamos insertar en esta aproximación a la obra de Palacios temas exógenos a su propio sentido, creemos que la imagen del chamán se halla en correspondencia con cierta proyección de su obra plástica. El empecinamiento formativo, cumplido por él en lugares distantes con cierto ritual iniciático, sin duda formaría parte de lo que se podría considerar como una preparación chamánica. Pero donde la relación con el antiguo personaje se nos revela más plenamente es en el lenguaje de sus cuadros, que con frecuencia remite a un ámbito de desaparecidos, seres de hieráticos gestos, insuperablemente rescatados gracias a sus dones artísticos. Desde tal perspectiva, la obra grabada que se reúne en esta exposición, aparte de ser el fruto de un largo aprendizaje, de una paciente conquista de la hechura, puede ser vista también como una experiencia mágica que ha sabido valerse del grabado para llevar a cabo su labor de intermediario entre nuestro mundo cotidiano y ese otro, sugestivo e intemporal, que el arte de Palacios hace visible con maestría similar a la chamánica.

La correspondencia que hemos subrayado puede aportarnos aún otros datos. Se sabe que es parte de la iniciación del chamán el aprendizaje de un lenguaje secreto, "el habla de los espíritus", que en determinado trance lo lleva a comprender el lenguaje de toda la naturaleza. Quizá en el lenguaje que proponen estas piezas grabadas tanto lo aparente como lo secreto se mezclen en una proporción que no se deja fácilmente dilucidar. Tal puede ser el caso, por ejemplo, en algunos temas de simbolismo mágico-religioso. El caballo, tan presente en los cuadros de Palacios, es en la mitología del chamanismo, según el inapelable Mircea

Eliade, un animal funerario por excelencia, que es utilizado por el chamán como medio de obtener el éxtasis, esto es, la salida de uno mismo que hace posible el viaje místico.[30] Entre el ritual chamánico, en el cual frecuentemente "un palo con cabeza de caballo" acompaña la búsqueda del éxtasis, y estas figuras en que el arte de Palacios recrea con refinado lirismo la imagen del hermoso animal hay, sobra decirlo, demasiada diferencia. Sin embargo, su reiterada presencia en esta obra no puede escapar a la simbología mágico-religiosa de buena parte de su contenido. Por elaborada que la reconozcamos, parece cumplir el mismo inconsciente propósito de viajar al misterio y proponerse esa salida de uno mismo a que Eliade se refiere.

Otro rasgo que viene a singularizar la representación de su paisaje y de sus figuras en general se encuentra a menudo en el empleo del negro asumido como color, como especial valoración del espacio pictórico. En Palacios los esfuminos ya no tendrán al blanco por referente, sino al negro, la huella china de su pintura que en ella desempeña una función insustituible. Se trata de un rasgo tan identificado con su trabajo como lo dejan ver los comentarios que ha merecido por parte de muchos críticos. Unas veces visible como mancha, como vacío de donde emerge cualquier figura, el negro parece remitirnos al caos primordial, al que basta, por ejemplo, un leve trazo, la forma de un ala o de un pico, para convertirse en pájaro. Negro con caballo dentro, con pájaro dentro. Negro como capa de mago que contiene las formas de todas las cosas. Perán Erminy ha sabido destacar la influencia de ese negro proveniente de China que a través de Palacios se ha expandido en la pintura venezolana, particularmente en la de aquellos jóvenes artistas que fueron sus discípulos durante las décadas de los

[30] *Mircea Eliade, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.*

setenta y ochenta, quienes han heredado las tonalidades y penumbras, las manchas donde la tinta china, como una araña, ha seguido tejiendo sus infinitas redes. Vemos, pues, que frente al enceguecedor mediodía reveroniano, esta pintura afirma una misteriosa nocturnidad deltaica, casi siempre nacida de las tintas asiáticas.

Lo más significativo de ese logro de envergadura que, según señalamos al principio, aporta su obra, tal vez pueda identificarse en el trabajo cumplido a partir de su permanencia en la ciudad de Nueva York. En efecto, desde mediados de la pasada década, una vez que allí se establece, despunta un nuevo periodo durante el cual se reordena su búsqueda y el grabado pasa a ser objeto de una atención privilegiada. La cercanía del barrio chino de la ciudad norteña reanima en él mucho de lo adquirido durante su paciente aprendizaje de grabador en Pekín. Sin duda a ello lo impulsa el reencuentro de los materiales indispensables para tal menester, tales como tintas, papeles, sedas, pinceles, etcétera. Es de creer que la imaginaria compañía de sus maestros chinos por momentos visite su taller. Y no obstante, de llegar a corporeizarse, tales maestros, más proclives a la invariable transmisión de su arte milenario, de seguro se sorprenderían ante el añadido de recursos y procedimientos que el artista ha incorporado a lo largo de los años. Es, pues, en Nueva York donde el grabado vuelve a situarse en el centro de esta obra, a comandar su dirección a partir del amplio dominio que de su técnica ha adquirido el artista.

Llegados a este punto, es preciso reconocer la clarividente mirada de Alejandro Otero al momento de revisar, hace casi tres décadas, las carpetas de grabados de Palacios que datan de su temporada polaca. Quienes leyeron entonces el ensayo del maestro guayanés donde comentaba su impresión de aquellas obras, quizá pudieron atribuir a estimulante hipérbole los conceptuosos elogios que cons-

tan en el escrito. "Debo decir con sinceridad –se lee en ese texto de 1971– que apenas podía dar crédito a mis ojos: estaba frente a una de las obras más densas, convincentes y hermosas de todo el arte venezolano."[31] Al mismo tiempo, Otero no deja de reparar en el hecho de que una sensibilidad de pintor se resuelva en la grabadura de la plancha, antes que en la tela o en el papel mediante el dibujo, un caso único, según afirma. Con analítica sutileza deslinda lo que llama la precisión gráfico-poética de sus grabados, el aura que los diferencia de tantos otros, que son apenas meros productos técnicos sin expresividad poética específica. Lamentablemente ya no está el maestro guayanés para corroborar, a la luz de estos nuevos grabados de Palacios, la justeza de sus palabras.

El caso es que poco después de establecerse en Nueva York nuestro pintor se propone acometer la grabación de tablas de gran formato destinadas a ser impresas a base de agua, pigmentos naturales y tintas de China y de la India. Las diferentes técnicas pacientemente asimiladas en Pekín, Varsovia o Berlín, se decantan ahora en una especial manera elegida por su experiencia. Cabría preguntarse cuál influjo habrá resultado más definitivo al cabo de los años en la obra de este maestro del grabado. Nos atreveríamos a señalar, entre todos, el del gran río de su niñez, el río que desde siempre graba su rastro sobre la superficie de las piedras. El río que asombra al niño cuando éste ve subir y bajar las mareas, hasta hacerlo que muy temprano se pregunte: ¿De dónde vienen tantas aguas?... El río, en fin, que se diversifica en su inabarcable delta, llevándole la mano al artista de hoy.

Hemos dicho que a partir de su temporada neoyorkina el grabado vuelve manifiestamente a ocupar el centro

[31] *Alejandro Otero, texto sobre Alirio Palacios para la muestra Confrontación presentada en el Ateneo de Caracas, noviembre de 1971.*

de su obra, pero acaso nunca ha dejado de ocuparlo en anteriores momentos. Recordemos la perspicaz observación del crítico Arnold Kohler, cuando recomendaba acercarse a esta obra primero a través de los grabados, especialmente de aquellos concebidos en mezzotinta, a la manera negra,[32] un señalamiento que coincidía con el visionario entusiasmo de Otero ante los grabados traídos de Varsovia. Es probable que tanto Kohler como Otero en su momento llegasen a anhelar, si no a prever, la realización de esta muestra consagrada de modo exclusivo al grabado, lo cual es otra forma de recalcar la importancia que ella adquiere en la obra de Palacios por todo lo que representa de cita del autor consigo mismo, cita ya previsible en las anteriores entregas de su trabajo.

El caso es que la presente exposición nos confronta con una imponente serie de grabados para despedir el milenio, el limoso delta de este milenio en que la historia de diez siglos viene a desembocar mediante ramificados meandros antes de disolverse en el mar. Cada hombre, cada artista de esta hora, es un pequeño brazo del actual delta finimilénico, el delta de estos mil años que ahora concluyen, porque lo deltaico casi nunca es una bienvenida, sino un adiós, una lenta forma de represar las cosas, las visiones, así como limos y aguas, antes de devolverlos juntos al océano para siempre.

Vivimos, pues, una postrimería deltaica, cuyo crepúsculo debe de identificar la sensibilidad de quienes somos sus contemporáneos mucho más de lo que suponemos. Tal vez la tendencia a acumular, a represar en nosotros mismos signos y cosas sea otro de los rasgos de nuestra hora. Reparemos en que el artista alemán Anselm Kiefer fue a buscar en un verso del ya citado Francisco de Quevedo el título

[32] *Arnold Kholer, Alirio Palacios y los bellos animales de su mitología, Gráficas Venezolanas, 1975.*

de una de sus exposiciones: Traigo todas las Indias en mi mano.[33] Lo traído no es una India ni dos, lo que ya sería bastante, sino todas, como afirma el omniabarcante Quevedo, cuyo verso Kiefer nos deja leer también en inglés y alemán: *I hold all Indians in my hand* y *Ich halte alle Indien in meiner Hand*. Al reproducirse en tres lenguas el verso quevediano, como se ve, parecen ser aún más las Indias que se traen, y así todo se acumula en mayor cantidad y se remansa en este crepúsculo deltaico cuya luz nos envuelve. Al invocar al gran poeta español, por lo demás, Kiefer viene a demostrarnos que éste no es sólo un escritor para escritores, como alguna vez observó Jorge Luis Borges, sino también, y no poco, un escritor para pintores.

No por azar hemos traído a colación el nombre de Anselm Kiefer en esta aproximación a los grabados de Palacios. La obra de este artista alemán es una de las más reconocidas en nuestro tiempo, una obra proyectada en múltiples recursos expresivos, entre los que no falta el dominio del grabado de amplio formato, ante el cual Palacios se ha detenido, como igualmente se ha detenido ante los grabados del mexicano José Luis Cuevas o del español Manolo Valdés, para mencionar sólo algunos grabadores contemporáneos. La sugestiva obra de Kiefer con frecuencia opone al énfasis racional de nuestra época una respuesta visceral, que no pocas veces se apoya en los terribles hechos de la historia alemana, mediante el empleo de los más disímiles procedimientos técnicos. Palacios, por su parte, como hemos visto opone a la racionalidad predominante su universo chamánico, sus míticas figuras de la magia deltaica. En Palacios, sin embargo, prevalece una contención que sale en defensa de su lirismo: no desborda sus elementos de pintor y grabador, no requiere de la fotografía porque se

[33] *Anselm Kiefer, I hold all Indians in my Hand (catálogo), Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1996.*

cuida de buscar lo moderno sólo en lo más antiguo. Finalmente, desecha la ironía o el sarcasmo, porque no entra en su propósito subrayar lo terrible. Al contrario, a través del uso del negro y de las manchas resulta patente su esfuerzo por conquistar una secreta serenidad. Quien contempla sus obras sabe que éstas no se nutren de experiencias fáciles ni cómodas, pero lo terrible no se adueña nunca por entero de su trabajo, pues el artista propende a buscar el equilibrio mediante "una serena desesperación", para decirlo con palabras del poeta italiano Umberto Saba.

En sus grabados es frecuente, en cambio, el diálogo con los grandes maestros del pasado, mediante explícitas referencias a algún cuadro memorable o a un fragmento de éste, como es notorio en la presente muestra. Grabados a propósito de Vermeer, de Goya, de Mantegna, permiten, a modo de agradecido homenaje, recrear mediante planchas de gran tamaño el fragmento de un óleo famoso o de un aguafuerte de matriz pequeña. Tal es el caso de *A propósito de Vermeer,* que encuentra su motivo en un pequeño óleo del maestro de Delft, *Tañedora de Guitarra,* una obra de 1667. De la tañedora el grabado retiene sólo la cabeza que flota entre bucles con un rostro de atrayente dulzura. En la gran plancha de madera donde se reproduce considerablemente ampliado, el preciso trazo de los cortes consigue ser fiel a la apacible belleza de la joven tañedora, como si la obra de ayer y la de hoy siguieran la partitura de una misma música. El papel chino donde el grabado ha sido impreso reproduce admirablemente la delicadeza de los colores. En el caso de Goya, el fragmento escogido pertenece a la serie de la Tauromaquia, la plancha número 13 de esta serie, un pequeño aguafuerte donde sobresale la acicalada imagen de un picador en el momento de su lidia. También aquí las incisiones de las gubias en la madera obran en beneficio de la regia atmósfera del cuadro, en tanto la figura, represen-

tada en imponente tamaño, parece desprenderse envuelta en el negro que la circunda. Pocos homenajes a la obra del maestro aragonés, dicho sea sin rimbombancia, tan convincentes como este impresionante grabado.

Por su parte, el homenaje a Mantegna también recurre a un fragmento que luego resulta magnificado en el grabado. Se trata en esta ocasión de un caballo caído que aparece en uno de los óleos del maestro italiano. La enorme matriz esta vez ya no es de madera ni de piedra original, aunque sea pétrea. Palacios se vale de su propia invención para producir una especie de concretografía o grabado en piedra armada, una plancha preparada por él mismo a base de hormigón, donde se han impreso las líneas del hermoso animal recién tumbado en la batalla que pintara Mantegna. Un especial atractivo deriva de la ausencia del punto de fuga en el dibujo, pues el cuadro original, como se sabe, data de una época en que no se había incorporado la perspectiva. El fondo, hojillado en plata, un recurso empleado por los grabadores japoneses, reafirma el logrado efecto estético de la obra.

Es necesario destacar también los imponentes *Guerreros de Tung Huang,* una pareja de jinetes en veloces caballos, hermoso grabado donde el refinamiento y la maestría de Palacios alcanzan un punto inmejorable. Otra vez aquí, como en anteriores etapas de su obra, un principio de claridad musical parece guiarnos hacia horizontes menos aciagos que en los que a diario nos debatimos. Por supuesto, una vieja razón para que los jinetes corran es que la prisa es un componente indispensable de la guerra. Sin embargo, en el grabado de Palacios donde a todo correr contemplamos a los guerreros, éstos se apresuran ya no tanto por ardor de la batalla o temor de la muerte, sino tal vez conscientes de que la belleza es a menudo demasiado fugaz sobre la tierra y hay que volar para avistarla

siquiera desde lejos. De ese anhelo nace la música veloz de su galope.

Como puede verse, el formato amplio de sus recientes grabados le ha abierto nuevas posibilidades que vienen a reforzar de modo definitivo su trabajo. Así ocurre igualmente con los grabados intervenidos, piezas que conjugan la sabia alianza del pintor y del grabador, una alianza que bien podemos decir que no tiene par entre nosotros. Obras de gran formato como la serie Sobre el caballo de Lin Ku Lin nos dejan ver los prodigios que logra el autor al valerse de esta técnica. A partir de una misma matriz y del mismo papel de arroz de grandes hojas, cada ejemplar resulta ciertamente distinto no sólo porque el fondo texturizado ha sido creado con fragmentos de colores diferentes, sino porque ha sido intervenido de manera especial, según la inspiración del momento. El grabador y el pintor obran aquí por una misma mano hasta recrear cada una de estas incomparables piezas.

No faltan los aparecidos flotando sobre la superficie de las aguas o de la memoria, los aparecidos que ahora, vistos en estos grabados, adquieren materializaciones distintas, según el fondo y la base del papel en el cual se hallan impresos. Aparecen y desaparecen de una impresión a otra, y aunque no pertenezcan a las piezas intervenidas resultan modificados según el variable fondo, pero siempre convocados por una sugestión enigmática. Al contemplar este último trabajo, el intervenido a partir de Lin Ku Lin, como el grabado directo a partir de Mantegna, Goya, Vermeer y tantos otros que integran esta exposición, conviene repetir las palabras que Alejandro Otero escribió en 1971: son una de las obras más densas, convincentes y hermosas de todo el arte venezolano.

El horizonte espacial del Orinoco en las obras de Jesús Soto y Alirio Palacios*

Dos artistas de prestigioso renombre han sido los convidados por la Galería Ascaso para la inauguración de sus nuevos salones de arte en Caracas: Jesús Soto y Alirio Palacios. En el edificio que le sirve de sede se albergan ahora las dos muestras de sus obras recientes, las dos exposiciones que, si bien no han sido organizadas de forma conjunta, sí al menos resultan vecinas y simultáneas. No es poco el acierto de la selección destinada a la apertura de esta nueva sede. El nombre de Soto ya por sí solo va asociado a logros admirados y honrados en muchos países, que sin duda manifiestan un creciente reconocimiento a su contribución dentro del arte contemporáneo. En cuanto a Palacios, no obstante ser veinte años más joven, tiene a su vez ya cumplida una trayectoria de solidez tan indiscutible, que lo ha convertido en un valor firme de la plástica latinoamericana de nuestros días.

La reflexión que propician estas dos exposiciones simultáneas podría versar sobre los tópicos más diversos, si tomamos en cuenta las tendencias plásticas que se expresan a través de las obras de ambos artistas, vale decir, el cinetismo y sus transfiguraciones, en el caso de Soto, y el personal figurativismo de índole mítica, en el de Palacios, amén de las peculiaridades que singularizan sus periplos creadores. Por nuestra parte, nos hemos propuesto en el presente texto no tanto establecer valoraciones y singularidades, como limitarnos al intento de poner en diálogo los reconocidos méritos de estas obras con su ámbito de origen, con su propio espacio matriz que, no obstante haber sido con

**Texto escrito para la exposición simultánea de los artistas Jesús Soto y Alirio Palacios efectuada en la Galería Ascaso de Caracas, 2003.*

frecuencia soslayado por los críticos, sustenta sus raíces, a la vez que afirma su peso como si sirviese de barisfera de todas las mutaciones artísticas cumplidas en el curso de sus respectivos desarrollos. Al invitar a Soto y Palacios a mostrar al público sus recientes producciones, más allá de las manifiestas diferencias que son patentes en sus trabajos, la Galería Ascaso ha reunido a dos artistas que provienen de un mismo espacio geográfico, dos hombres nacidos a orillas de un mismo río, dos conspicuos representantes, en fin, de esa región única que conforma la Orinoquia, la cual no en vano ha seducido a espíritus tan clarividentes como Cristóbal Colón y Alejandro de Humboldt.[34] Del Orinoco medio, de Ciudad Bolívar, la antigua Angostura, donde hoy se encuentra el museo de arte contemporáneo que lleva su nombre, proviene Jesús Soto. Por su parte, Palacios es oriundo de la zona deltaica, la región donde nuestro inmenso río se desparrama en innumerables caños y raudales antes de desembocar en el océano, una zona de feracidad incontenible, alta nubosidad y permanentes vientos húmedos.

En la ya cuantiosa bibliografía crítica que respalda las obras de ambos creadores, no son muchas las indagaciones respecto a la relación de estos artistas con su paisaje originario, pese a tratarse de una geografía impar, de rasgos por demás singulares. Suele ser más frecuente lo opuesto, especialmente en el caso de Jesús Soto, cuya obra ha sido objeto de enjundiosos análisis, si bien los más de ellos elaborados a partir de las nociones introducidas por la renovación artística de la plástica del siglo XX, en especial la adelantada por Malevich, Mondrian y otros exponentes del constructivismo. Tales análisis en su mayoría procuran

[34] *Sobre los aspectos geográficos, étnicos, históricos y económicos que conforman el concepto, véase Fabián Michelangeli (editor), La Orinoquia, Operadora Cerro Negro, Intenso Offset, Caracas, 2000*

sustentarse en las corrientes filosóficas que acompañan los actuales enfoques de la estética, o francamente se inscriben dentro de lo que Gloria Carnevali ha denominado "la cualidad filosófica del arte abstracto",[35] pero prescinden de cualquier referencia al espacio nativo del artista, con el cual su obra mantiene, según creemos advertir, un vínculo profundo.

A este propósito puede venir en ayuda un lúcido estudio que sobre la noción del espacio matriz realizara el poeta y filósofo rumano Lucian Blaga, al tratar acerca del espacio de su natal Rumania, por él definido como el "espacio miorítico", denominación que proviene de la *Mioritzia*, una famosa balada popular rumana. Es posible adaptar la sugestiva reflexión de Blaga en torno al horizonte espacial, sin forzar demasiado sus conclusiones, a la relación de cualquier hombre con el espacio del cual sea oriundo. El estudio en cuestión versa sobre "el papel que parece jugar en la constitución de una cultura o en la creación de un estilo de arte el *sentimiento del espacio* que es propio de las gentes de un determinado lugar".[36] En el desarrollo de su tema, Blaga aclara que "no se trata en primer lugar de un paisaje considerado globalmente, sino más bien de un horizonte donde lo esencial es la estructura espacial pura y simple, sin suplemento alguno ni aditamentos pintorescos, es decir, un horizonte espacial con los acentos espirituales que dan a este horizonte un destino humano, un destino formado por un espíritu, una sangre, por logros y sufrimientos bien determinados". Tras ahondar en la morfología de la cultura, y en autores como Frobenius, Spengler, o bien en historiadores del arte como Aloïs Riegl o Worringer, Blaga se concentra en la signifi-

[35] *Gloria Carnevali, "Primera conferencia", en Problemas filosóficos y psicológicos del arte abstracto, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999, p. 27.*

[36] *Lucian Blaga, "L'espace mioritique", en Les roumains, Le Gouvernement de la Roumanie, DIP, 1995.*

cación que a una obra dada proporciona el espacio que originalmente la determina.

El análisis del poeta rumano señala una senda idónea al momento de acercarse a las obras de nuestros dos creadores, así como a todo cuanto el sentimiento espacial orinoquense haya añadido durante siglos a la vida de sus moradores, trátense o no de artistas. Blaga toma cuidado en deslindar lo que las distintas morfologías interpretan como sentimiento espacial de aquello que desde la óptica de su propia teoría se convierte en un horizonte espacial auténtico del inconsciente. A tal respecto afirma que "el horizonte espacial del inconsciente, separado del encadenamiento de las condiciones exteriores y cristalizado como tal, conserva de manera persistente su identidad, indiferente a la variación de los paisajes externos". El inconsciente se encuentra orgánica e inseparablemente unido como a una concha a ese horizonte espacial, empotrado en su realidad específica por predeterminaciones ancestrales, sociales, culturales, afectivas, etcétera.

Dentro de los breves límites de este trabajo, nos corresponde examinar cómo se han nutrido de su horizonte espacial originario las obras de Soto y las de Palacios. En el caso específico del primero, el examen nos lleva a la tendencia constructivista del arte contemporáneo, de la que parte en principio y que luego prolonga con significativos logros; por lo que hace a Palacios, se trata en su caso del acertado aprovechamiento de técnicas chinas, alemanas y polacas, mediante las cuales ha alcanzado la notable destreza de hechura que distingue su personalísimo figurativismo, un figurativismo de raíz mítica, cercano a la intención del arte mágico.[37] No obstante las diferencias técnicas y estilísticas de que ambos creadores se valen y las notorias

[37] *Herbert Read, "Del cubismo al constructivismo", en La escultura moderna, Hermes, México, 1966.*

desemejanzas entre sus tentativas, tal vez no sea imposible reconocer parte de ese horizonte espacial que las determina, pese a cuanto hasta ahora se ha considerado. Anotemos una observación más de Blaga antes de espigar algunas señales del mapa que conforma el sentimiento espacial de la Orinoquia. Afirma el poeta-filósofo: "Sometida a las más caprichosas contingencias, la conciencia se halla dispuesta a traicionar el paisaje a cada instante. El inconsciente, en cambio, no lo traiciona nunca".[38]

Cuando se busca precisar los que podrían ser considerados como los rasgos más determinantes del horizonte espacial orinoquense, es precisamente la omnipresencia del agua y su perpetua variación a lo largo de noches y días el elemento más significativo en la vida de los habitantes de ese paisaje. No se trata, por lo demás, de un espacio de contemplación donde el hombre encuentre un espejo compasivo, sino de una áspera relación con fuerzas a menudo devastadoras, capaces de arrasar poblados enteros, fuerzas que en su aparente quietud suelen ocultar toda la imprevista amenaza que llegan a desatar a su paso. Otro elemento de ese horizonte, que se encuentra en estrecha alianza con el agua, lo conforma la no menos acechante multiplicación de la selva, capaz de someterlo todo a su dominio. En múltiples ocasiones Humboldt se refiere a las espesuras impenetrables, tanto como a sus correspondencias visuales y auditivas durante el día y la noche en las vecindades del Orinoco. En sus *Cuadros de la naturaleza* narra sus experiencias acerca de "la vida nocturna animal en la selva", a la vez que se detiene a comentar los paisajes sonoros, los sonidos subterráneos y la espesura silenciosa: "Por la tarde, bajo el cielo anunciador de lluvia, retumba el aire con el alarido uniforme de los araguatos, que semeja el lejano zumbido del viento, agitando la selva". Y luego

[38] *Lucian Blaga, op. cit.*

añade: "Sin embargo, a pesar de esos sonidos desconocidos, de esas extrañas formas de las plantas, la naturaleza lleva dondequiera al oído del hombre una voz cuyos acentos le son familiares".[39] ¿Alude acaso Humboldt a una memoria inconsciente, común a todos los hombres? Otras señales distintivas del horizonte espacial de la Orinoquia pueden reconocerse en la soledad de su ambiente, el tórrido clima que a diario la abrasa, la incontable diversidad de su fauna y su flora, rasgos todos ellos, en fin, que no hacen de éste un territorio fácilmente domeñable, sino por el contrario, un ámbito que se le convierte al hombre, como en otra ocasión hemos subrayado, en un *espacio de prueba*, una naturaleza ardua e indómita, a la que está llamado a sobreponerse quien habite en sus inmediaciones.[40]

El mismo Humboldt, al considerar las formas artísticas de los pueblos que han habitado en estas "riberas sin historias", como cierta vez las denomina, observa que no existe en tan extendida región ninguna creación de una forma lítica compleja, como las legadas por otros pueblos precolombinos, si bien, al mismo tiempo no deja de sorprenderse ante los innumerables petroglifos situados por doquier a la vera del río, no pocos de ellos ubicados a tal altura que lo llevan a preguntarse si para efectos de la talla no fue necesario el auxilio de alguna especie de andamio. Y hasta llega a suponer que "este cinturón de rocas grabadas", en vez de deberse a la extendida familia de las tribus caribes, pudo constituir más bien la huella de una antigua civilización, ya extinta en tiempos de su viaje a estas regiones equinocciales, aunque no encuentre otros vestigios en que basar una suposición de tal envergadura. Se trata, por lo demás, de una hipótesis a la cual los especialistas de

[39] *Daniel Velasco, "Paisajes sonoros", en Humboldt, núm. 126, Bicentenario del viaje americano, Inter Nations, Alemania, 1999.*

[40] *Alirio Palacios: xilografías y concretografías, catálogo del Museo de Bellas Artes, Caracas, 1999.*

nuestros días no le conceden mucho fundamento.[41] Pues bien, los cuantiosos petroglifos y el insuperable dominio alcanzado por algunas etnias en el laborioso arte de la cestería, de formas geométricas tan precisas, con su honda correspondencia mítica, son elementos significativos a la hora de situar las obras de Jesús Soto y Alirio Palacios en la perspectiva de este horizonte espacial del cual proceden. En todo caso, son elementos de tan sugestiva gravitación en las manifestaciones culturales de la zona, que no dejarán de hacerse presentes, de uno u otro modo, en las creaciones de sus artistas, por elaboradas que en último término se manifiesten.

En el caso concreto de Alirio Palacios, no resulta difícil asociar los contenidos y formas de su trabajo con la mítica realidad del Delta, puesto que muchos de sus cuadros, pese a haber sido compuestos mediante técnicas diferentes, apelan a esa mitografía, cuando no la subrayan deliberadamente. Duendes, aparecidos, formas rígidas o hechizadas que parecen reproducir el mismo temeroso suspenso que, según pudo comprobar Humboldt, expresan los indígenas cuando son puestos en presencia de los signos petroglíficos. En sus cuadros, el elemento mítico refuerza esa función mágica consustancial a su obra, según antes insinuamos. Y la actividad mágica, como afirma R.G. Collingwood, "es una especie de dinamo que provee al mecanismo de la vida práctica con la corriente emocional que la dirige. (...) Una sociedad que, como la nuestra, piensa que ha superado la necesidad de la magia, o está equivocada al creerlo, o es una sociedad moribunda".[42] A lo largo de su evolución, el quehacer artístico de Palacios ha combinado técnicas orientales y occidentales diversas, tanto en la pintura como en el

[41] *Ursula Thiemer-Sachse, "Dichoso aquel capaz de reconocer sus límites...", en Humboldt, núm.126, ya citado.*

[42] *R. G. Collingwood, "Lo que es la magia y el arte mágico", en Los principios del arte, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.*

grabado; sin embargo, el hondo sustrato de sus primeras visiones y el acervo de presencias y símbolos deltaicos permanecen invariables al fondo de sus telas y grabados, como un imborrable referente que ha guiado sus diversos emprendimientos. En este sentido, podría decirse que Palacios no se ha apartado nunca del Delta, por lejos que se encuentre; que la vastedad de aguas, selvas, memorias y leyendas inalterablemente permanece en él, suministrando motivos a sus cuadros a la vez que unificando sus propósitos. El pintor mismo, en declaraciones que hemos reproducido en otro momento, atribuye un sentido defensivo a su honda compenetración con este paisaje: "Sin la interiorización del Delta quizá no habría pasado de ser un imitador de los chinos o de los polacos, quizá no habría llegado a asimilar, sin perturbarme, cuanto me ofrecían esas antiguas culturas".[43]

Si la relación con el entorno geográfico orinoquense resulta a todas luces evidente en el caso de Alirio Palacios, no se muestra tan fácilmente perceptible en una obra como la de Soto, tributaria desde muy temprano de la tendencia cinética, a la cual ha enriquecido con sus renovadoras aportaciones. Casi nada, en una primera apariencia, es reconocible en su obra que haga suponer un vínculo sentimental con el espacio de la Orinoquia. Así, al menos, si nos atenemos a la mayor parte de los comentarios críticos que se han ocupado de su trabajo, deberíamos suponerlo. Sospechamos, sin embargo, que la limpidez y el rigor de su geometría son orinoquenses. Por años las lecturas críticas de su obra se han limitado a situarla sólo en la perspectiva de la evolución artística de la segunda mitad del siglo XX europeo, adscribiendo sus logros al campo abierto por el arte constructivista. Es verdad que no han faltado los estudiosos que al analizar la evolución de su apuesta creadora se detengan a considerar la relación entre el artista y su am-

[43] *Alirio Palacios: xilografías y concretografías, catálogo mencionado.*

biente, sólo que el ambiente a que en este caso se refieren es el París de la posguerra, adonde llega el joven Soto en 1950, sin que el examen abarque su tierra nativa, donde permaneció durante casi las tres primeras décadas de su vida, con lo cual se soslaya el horizonte espacial originario, cuya importancia en la vida de un hombre, como antes vimos, resulta capital, según afirma Lucian Blaga.

Los enfoques sobre la evolución de su obra, fundados en tal perspectiva crítica, destacan entre los principales valores de ésta "el propósito de construir un territorio estético original, donde los conceptos de movimiento, espacio y tiempo desempeñan un papel crucial",[44] un rasgo que constituiría el hito que demarca la zona de su trabajo de la zona de sus precursores. En la base estaría la presencia del cuadrado como elemento esencial y los elementos de repetición, las yuxtaposiciones y el abandono de la clásica concepción bidimensional de la tela; la percepción del movimiento y la introducción del tiempo como dimensión añadida en este caso a la contemplación de la obra, una vieja aspiración del constructivismo que ya aparece anunciada en sus primeros manifiestos, cuando reclamaba un arte de movimientos reales, en vez de los ritmos y movimientos subjetivos. Se ha mencionado así mismo, siguiendo los estudios de la memoria perceptiva, la presencia de un supersigno, que estaría dado en su obra por la reiteración de signos elementales susceptibles de asimilarse bajo un solo signo memorizante;[45] se ha hablado igualmente de "una materia considerada hasta entonces como extrapictórica: el vacío del espacio trabajado como hábitat para situar en él formas"; [46] algo más especu-

[44] *José María Losada Aranguren, "Soto, la coherencia de un lenguaje". Catálogo de la exposición en el Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998.*
[45] *Alfredo Boulton, Soto, cuarenta años de creación. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1983.*
[46] *Vladimir Tismaneanu, "La metafísica del espacio en la obra de Soto. Cuarenta años de creación". Catálogo mencionado.*

lativamente se le ha vinculado también con las experiencias musicales de la Escuela de Viena, con el arte de Schönberg, Alban Berg y Webern, o bien se ha apreciado en ella un límite entre ciencia y poesía, hasta llegar a definirla como "poesía del silencio", etcétera.[47]

No es ésta la ocasión de censar los múltiples comentarios y exégesis que la obra del artista venezolano ha suscitado en los medios teóricos del arte contemporáneo. Menos lo es el proponernos siquiera un breve resumen de una materia bastante ingente y de variados registros. Baste con reconocer que dentro de la biblioteca crítica que acompaña la proyección del trabajo de Jesús Soto, son innegables los sagaces estudios y las reflexiones originales. Así y todo, consideramos tan justo como necesario el intento de devolver la lectura de esta obra, por una vez al menos, al horizonte espacial del que, en nuestro parecer, procede su raíz más íntima.

Si la crítica ha sustentado que su obra "pertenece al siglo XX, más exactamente a la sensibilidad estético-metafísica de este final de siglo",[48] nada nos impide complementar tal aserto llamando la atención hacia la geometrización vibrátil que nuestro artista pudo observar desde muy temprano en el arte de la cestería indígena de la Orinoquia. En este punto es justo reconocer a quienes, como Roberto Guevara, apuntaron alguna vez la afinidad aquí sugerida. En un texto a propósito del museo que lleva el nombre de nuestro artista, Guevara afirma, al evocar la niñez de Soto en la Guayana venezolana: "Vio con ojos penetrantes los diseños abstractos de los indígenas que todavía hoy viven perpetuando costumbres ancestrales. Sintió probablemente en ellos un sentido innato de la ordenación, de la secuencia, del ritmo".[49] Es de lamentar

[47] *Gérard-Georges Lemaire, Soto, cuarenta años de creación. Catálogo mencionado.*
[48] *Vladimir Tismaneanu, op. cit.*
[49] *Roberto Guevara, Cómo nace un museo, Ediciones del Centro Simón Bolívar, Arte, Museo Jesús Soto, Caracas, s/f..*

que esta observación de Guevara, esbozada al paso en un texto sobre el Museo Soto de Ciudad Bolívar –que es como decir recogida *in situ* en el propio horizonte espacial del artista–, no fuese cabalmente desarrollada por el ensayista en otros estudios críticos más elaborados sobre la obra del maestro del cinetismo. En cuanto a los diseños abstractos presentes en las cestas de los indígenas, se trata, por cierto, de una geometría que a los ojos del común observador, no enterado de su significación simbólica, sólo trasmite la materialización del espacio, pero que para el indígena forma parte de un lenguaje sagrado, de hechura ritualizada, pues sólo a través de ciertas normas basadas en la edad y sus atribuciones sociales dentro del grupo se accede a la elaboración de cada tipo específico con sus motivos respectivos. La combinación de técnicas estéticas y simbólicas que en algunas etnias como la *ye-kuana* ha alcanzado el tejido de cestas y sombreros rituales, así como el diseños de tambores, les ha merecido a sus productos, por parte de algunos antropólogos, el reconocimiento de "verdaderas obras de arte", como fue el caso de Koch-Grünberg en 1911. Los motivos incorporados se imponen al contemplador por su geometría meticulosa que, como todos sus quehaceres, se encuentran fundamentados en una cosmovisión mítica.[50]

Recordemos de paso que el nacimiento de un arte geométrico completamente abstracto es situado por autores como Herbert Read en el periodo neolítico, cuando se superan las representaciones de animales y un nuevo ciclo del desarrollo humano genera la aparición plenamente independiente de la intuición geométrica, un paso que para el poeta y tratadista británico se halla asociado nada menos que al nacimiento de la idea de belleza. Read afir-

[50]*Marie-Claude Mattéi Müller, Cestería: sello y metamorfosis de una identidad cultural, Cisneros, Fundación Cisneros, Comunidades Indígenas del sur de Venezuela, Caracas, Orinoco-Parima, 2000*

ma, apartándose en esto del criterio de Worringer, que "en relación con el arte naturalista del periodo paleolítico, el arte geométrico del neolítico representa una ampliación de la sensibilidad estética", en vez de una contracción como supone Worringer. El estudio de Read atribuye los dibujos paleolíticos a "proyecciones automáticas de la imagen mnémica", en tanto que los dibujos y composiciones abstractas del neolítico se basan en procesos mentales inventivos y comparativos. "Las imágenes –añade Read– son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente: la multiplicidad se reduce a la unidad".[51] Lamentablemente no se conservan muestras de cestería prehistórica, aunque sí, en cambio, diseños geométricos en las cerámicas, los cuales guardan, en opinión de Read, una estrecha semejanza con la de los pueblos primitivos de los tiempos históricos. Es el caso, por él citado, del diseño geométrico de los indios Tlingit de Alaska, cuyas formas, agregamos nosotros, guardan un acentuado parecido con la geometría de los hijos del Orinoco.

Aparte del rigor y sobriedad de la forma geométrica, otro elemento que resalta dentro del diseño orinoquense como un valor afín a la sensibilidad del maestro del cinetismo venezolano consiste en la simplificación colorística, mediante la cual sus obras suelen atenerse a la combinación de pocos colores indispensables. Ya en 1969 confesaba haber sacrificado su inclinación por la distribución del color para ceñirse a los tres colores primarios y los tres secundarios, más el blanco y el negro. "A cada uno de ellos le he asignado un lugar determinado, le he asignado un número de orden del 1 al 8, comenzando por el blanco, seguido por el amarillo, es decir, la gama blanco, amarillo, naranja, rojo, verde, azul, violeta que termina en negro". Tal característi-

[51] *Herbert Read, Imagen e idea, 2ª edición, Breviarios, núm. 127, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.*

ca se hallaría relacionada, en opinión de algunos críticos, con la búsqueda de cierta *impersonalidad* que procuraría superar el tradicional principio de expresión subjetiva.[52] Es de preguntarse si el horizonte espacial inconsciente no ha preferido la antigua austeridad mítica predominante en la cestería orinoquense. De igual modo, otra relación de similitud no lejana podría apreciarse entre la composición de los llamados *penetrables* y las raíces aéreas de los manglares –acaso mucho más que entre éstos y las "lluvias torrenciales", a las que los asocia Roberto Guevara–,[53] una afinidad plástico-visual que la conciencia pudo haber olvidado, pero que el sentimiento del espacio fijado por el inconsciente ha retenido para siempre. Por lo demás, tales apreciaciones no desean sugerir un simple efecto de transposiciones, mediante las cuales el sentimiento espacial primigenio se proyecte forzosamente en cada nueva manifestación de la rica obra artística de Soto. La fuerza raigal del paisaje originario parece articularse mediante formas más complejas en su relación con el universo psíquico de un hombre, y tal complejidad no siempre se deja esclarecer fácilmente.

Tampoco nos anima el deseo de restar mérito a la influencia que la Escuela de París y en general la proyección de los postulados constructivistas hayan tenido en el desarrollo artístico de Soto, una influencia que se concreta tanto en aspectos teóricos, como en las posibilidades de permanentes confrontaciones que contribuyeron, sin duda, a consolidar su innovadora apuesta artística. Es sabido que los hitos fundamentales de las tendencias que han servido de base a su tentativa creadora y en general al movimiento cinético, así como el estado de las artes plásticas durante las últimas décadas, son temas esclarecidos por textos y debates que dificultarían cualquier intento de escamo-

[52] *Citado por José María Losada Aranguren en el catálogo mencionado.*
[53] *Roberto Guevara, catálogo mencionado.*

tear valoraciones ya divulgadas o de introducir criterios sin base convincente. Sin embargo, es posible examinar la relación de Soto con la Escuela de París a la luz de la que, varias décadas antes, tuvo otro artista de significación en el siglo recién concluido, el escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), tal como ésta fue analizada por su compatriota, el historiador de las religiones Mircea Eliade. La llegada de Brancusi a París tuvo lugar en 1904, a la edad de 28 años, cuando contaba apenas un año más que la edad de Soto a su llegada en 1950. Si damos crédito a la interpretación de Eliade, "el encuentro con las creaciones de la vanguardia parisina y con el mundo arcaico (arte africano) habría desencadenado en el espíritu de Brancusi un movimiento de *interiorización*, de retorno hacia un mundo secreto e inolvidable, un mundo a la vez de la infancia y del imaginario".[54] Quizá por ello el arte de Brancusi, pese a acompañar la evolución de la escultura de la época, al mismo tiempo preserva cierto núcleo de simplicidad y sencillez que permanece irreductible a las metamorfosis artísticas surgidas en consonancia con la vanguardia de su tiempo. En el análisis de Eliade, el proceso de *interiorización* es entendido como un despertar y un adueñamiento cabal de sí mismo, de las propias fuentes. Suele ocurrir, por lo común, tras el viaje a una región lejana en un país extranjero; sólo en una tierra desconocida parece llegarse a la revelación del significado de esta voz interior que guía secretamente la íntima búsqueda. "Y a este hecho extraño y constante –afirma Eliade– se añade otro: que quien nos revela el sentido de nuestro misterioso viaje interior debe ser siempre un extranjero, de otra creencia y otra raza". No luce demasiado atrevido asimilar la interpretación de la experiencia vivida por Brancusi a la que por sí mismo le correspondió

[54] *Mircea Eliade, "Brancusi y las mitologías", en El vuelo mágico y otros ensayos, Siruela, Madrid, 1995.*

en suerte al joven artista venezolano llegado a París a mitad del siglo XX. Tampoco resulta desproporcionado valerse de esta noción de Eliade, sin duda corroborada por su propia vivencia juvenil en la India, a la hora de explicarnos la reordenación estética que cobra fuerza en el joven artista orinoquense una vez llegado a Francia. Hay que añadir, además, que el sentido de reordenación de valores que ha de enfrentar entonces el joven artista va a cumplirse en medio de la temprana segunda posguerra, es decir, cuando en la Europa recién salida del estupor del nazismo se lleva a cabo, por así decirlo, una reordenación espiritual colectiva que al mismo tiempo no dejará de proyectarse, como sabemos, en las artes y las letras.

Así pues, el sentido del "misterioso viaje" se develará para Soto en París, como para Palacios tendrá lugar en China unos años más tarde. En éste, el estudio formal del grabado tradicional chino, y el aislamiento a tanta distancia de su tierra durante un largo lustro de ausencia, una temporada en la que por momentos convive durante el verano con humildes campesinos que eran a su vez grabadores populares, activará la llamada de la voz interior, precipitando la reordenación de sus valores y el sentido de su búsqueda estética. Palacios mismo ha recordado la frase con que 'el mensajero extranjero' de que habla Eliade, en este caso su maestro de xilografía en la Escuela de Bellas Artes de Pekín, el grabador Li-Huá, lo despide al término de su larga permanencia: "Puede irse, señor Alirio, ya usted sabe lo que tiene que hacer".[55] Lo que interesa destacar ahora es que en uno y otro artista el proceso de *interiorización* no irá a cumplirse sin el auxilio del horizonte espacial de la Orinoquia, el horizonte inconsciente que, contrario a los dictámenes de la conciencia, no llega a traicionarnos nunca, tal como

[55] *Citado por Josefina Núñez en Alirio Palacios: xilografías y concretografías, catálogo mencionado.*

recalcara Blaga en el estudio citado.

Lo que se torna más sugestivo, a la luz de esta interpretación de Eliade, es el derrotero que a partir del proceso de la interiorización va a marcar el espíritu del artista, a quien ya no podremos considerar sólo desde la óptica del influjo que una determinada tendencia deje en su obra, por atractiva y novedosa que ésta resulte a fin de cuentas, sino bajo el efecto de una profunda reordenación de su propuesta creadora, nacida de ese despertar interior que al contacto con la tierra extranjera le es revelado. En el caso concreto de Soto, una vez que en él se cumple este remecedor proceso, va a afirmarse una afinidad estructural y morfológica con la antigua geometría sagrada de la Orinoquia, la misma que desde entonces hasta el presente mantiene en su obra un diálogo fecundo con las innovaciones del arte contemporáneo.

La noción del espacio matriz como factor inconsciente introducida por Lucian Blaga, queda asociada aquí a la noción de interiorización propuesta por Eliade en su análisis de la obra de Brancusi, y ambas se refuerzan para esclarecernos la determinación geométrica tempranamente asumida por esta obra. Es obvio que su desarrollo no va a cumplirse sin un diálogo con las tentativas afines que la preceden o la acompañan durante su crecimiento, sean éstas de Malevich o Mondrian, o bien de los creadores constructivistas y cinéticos coetáneos del maestro venezolano. La geometría de Jesús Soto, sin embargo, cuenta con una antecedencia mucho más remota, en todo caso bastante anterior a los propósitos renovadores de la vanguardia constructivista del siglo XX, puesto que en su génesis, en su horizonte espacial, se vincula con el arte sagrado y milenario de la Orinoquia.

Los números y el ángel*

Conservo a mano varios retratos míos que debo a algunos fotógrafos amigos, profesionales unos, aficionados la mayoría. Datan de diversos años y lugares, pero podría decirse de casi todos, por la búsqueda del ángulo más favorable, que son reproducciones aristotélicas, en cuanto sus autores parecen haber acatado el consejo de Aristóteles de pintar a la gente mejor de lo que es. En cambio, provisto de cierto verismo menos compasivo, me dibujó en una sola línea Baica Dávalos, a mediados de los sesenta: "Una cara redonda y plana con la frente a la izquierda". Se dirá que en esta humorada había algo de pincelada cubista, o más bien expresionista, cuyos trazos, por lo demás, corresponden burla burlando al espíritu de aquella época. Así, creo, propendíamos a vernos unos a otros, procurando ángulos inéditos en los seres y las cosas. Corría entonces la sexta década del siglo, la misma que tratamos de vivir bajo la creencia de que ella, como nuestra juventud, era inmortal, aunque a la postre ambas terminaran por irse antes de lo supuesto. También el país, por así decirlo, parecía en aquellos años más plano, y su frente –o buena parte de su pensamiento– se hallaba a la izquierda. Y no es que intente adrede parecerme a nuestro país más de la cuenta. El país siempre ha andado por su lado y yo por el mío.

Nací en esta ciudad de Caracas al promediar el mes de octubre de 1938. Soy, pues, del signo Libra. Y tal condición de librano quizá me haga propenso a suscitar la armonía tanto como me es posible. Quiero decir que a menudo me gana la tentación de orquestar las acciones

**El presente texto fue escrito para la serie de Autorretratos, que publicó el Papel Literario del diario El Nacional de Caracas, a mediados de los noventa.*

y los hechos que me afectan como si fueran notas de una partitura. Por supuesto que el frecuente desentono, dentro o fuera de mí, tiende a desesperarme. Por la misma razón suelo creer que ciertas palabras contribuyen al equilibrio de las cosas. Ciertas palabras y también, claro está, el silencio que las circunda. En conexión con esa zona de equilibrios y tensiones, aparece, cuando aparece, la poesía, mirada tan de reojo en los actuales tiempos. El retrato de un poeta, de cualquier poeta, resulta hoy según esto un retrato para ser visto de reojo. Así y todo, habría algo todavía peor que el hecho de que al poeta se le mire de reojo, y es que se le escuche de reojo o de reoído.

Mi relación con los otros y conmigo mismo está marcada con frecuencia por el sentido de suma fugacidad que atribuyo a los seres, lo cual quizá revela de mi parte una manifestación de angustia por el tiempo. Siempre he pensado que la particular manera de percibir el paso de las horas cumple en cada hombre una función similar, y hasta diría que superior, a la de cualquiera de los sentidos en nuestro manejo de la realidad. Como sabemos, el tiempo no explica sus actos. Acaece y nada más. En este retrato que ahora intento componer, por ejemplo, no descartaría la tentativa de que me represente una imagen de grupo, en la cual éste que soy ahora aparezca al lado de muchos otros que ya lucen bastante desvaídos, cuando no marchitos del todo. De algún modo, acaso bajo la penumbra de una arboleda, apunta hacia nosotros un largo brazo de fotógrafo enfundado en cierta negra manga, mientras tratamos de componernos, asumiendo ese aire intemporal, de yo petrificado, que suele tener la prevenida figura de una fotografía. En fin, estoy en compañía de varios otros que forman el complicado palimpsesto de mi propia sombra. Quienes me rodean son los muchos hombres que he sido o he soñado ser, alguno más vehemente o más resignado, alguno más

irresoluto o bien más expeditivo, según el tiempo, el fugaz instante en que el retrato queda ya fijado para siempre.

Y tal vez para ser del todo verídico, el retrato en grupo requiera que se remarquen los puntos de coincidencia afectiva entre cuantos hemos sido a lo largo de nuestros días. De ser así, la imagen definitiva ya no dependería tanto de la perspectiva o del claroscuro como de la estadística. Sería un collage de muchas horas vestidas con nuestra piel. Es necesario, pues, que identifiquemos las reiteradas predilecciones, las convicciones más cercanas a lo invariable, para subrayarlas en tanto que líneas más determinantes. Creo que suscribiría a través de casi todos mi vieja preferencia por los trenes elevados, las noches en barco, los aforismos de Lichtenberg, el tono inevitable de la frase de Blake, de Villon, de Quevedo, el aroma del café o el hibisco blanco. Añadiría dentro de los mismos rasgos que me seducen poco los juicios rotundos, la vehemencia de los conversos repentinos. Siempre he hallado más decencia en la duda, aunque algunos teólogos perciban en ella, como también en la prisa, sutiles móviles del diablo para atraernos. Sea de esto lo que fuere, me atrevo a afirmar que creo que no creo. Por último, otra convicción ha mucho invariable, consigna en mi ánimo la noción del futuro a partir de la idea, o más bien la necesidad, de que no existan ricos ni pobres en la tierra. Más que un deseo, un dogma civilizatorio para avistar el porvenir, pero un dogma al fin, que tal vez sólo consiga representarse el futuro bajo un sol demasiado remoto. Qué le vamos a hacer.

Creo que un autorretrato debe preferir el tono cordial y ameno al tenso embarazo de la confesión. Y lo ameno, para que sea tal, debe apoyarse en lo sincero. No hay manera de que resulte legítimo sin apegarnos a la verdad, pues cuando ya hemos transpuesto los cincuenta comprobamos que nada logra envejecernos más que la mentira, de

modo que si pretendemos prolongar un tanto nuestros días en la tierra, hemos de mentir y de mentirnos lo menos posible. Y aunque el estilo importe siempre, no se trata tanto de un asunto de estilo como de una cuestión práctica: la palabra torcida no puede penetrar en la verdad.

En los reflejos de mi rostro encuentro también los de mi casa, el rostro de mi padre que ya no está, el de los otros parientes que alcancé a ver de muchacho o quizá soñé a través de alguna imagen. Y junto a sus gestos y sus rasgos, vuelven sus voces, sus historias, sus modos de reír, de reencontrarnos. Algún precepto de la antigua filosofía china tiene al cuerpo por el templo donde se honra la memoria de los padres, la morada donde perviven los antiguos, como a nuestra vez hemos de pervivir en nuestros descendientes. Recojo esta anotación y al punto la asocio al soneto de Borges sobre la lluvia que le recuerda la voz de su padre, un soneto que después he oído insuperablemente cantado por el lamento andaluz de *El Cabrero.*

Al retratarnos casi siempre nos detenemos a dibujar al niño que fuimos, privilegiando con razón el primer septenio de nuestra vida por encima de los otros. Sentimos que el resto, en verdad, dura mucho menos, que esos primeros siete años bien valieron nuestra existencia. Como ocurre con las matemáticas, lo esencial está contenido en los primeros números elementales, el resto es combinatoria, repetición o añadido. Ya me he referido antes a la mía, cuando escribí acerca de la cuadra de panadería de mi padre. Sin embargo, bajo la intensa blancura con que la memoria me resguarda su ámbito, además de las figuras mencionadas en aquel escrito, hay otra imagen cuya presencia no subrayé entonces pese a serme tan próxima. El caso es que al lado de los seres y objetos evocados, junto a un perro llamado *Turco,* en aquella larga sala donde aún debe de sonar la música de una rocola vecina, aparece ahora

como en los sueños cierta inaprensible figura, corporeidad tal vez de las oraciones de mi madre, cuando se sienta en la mecedora de nuestra cercana casa a leer en voz alta la Biblia. Aunque las otras personas de la cuadra allí presentes no logren advertirla, con los años su imagen se me ha ido tornando más nítida. Es mi Ángel de la Guarda. Tal como logro entreverlo ahora, cincuenta años después, también él tiene llenas de harina las manos, los cabellos y el cuerpo todo. En fin, he tenido que vivir todo lo que he vivido para llegar a saber que lo que la angeología cristiana tiene por Ángel de la Guarda somos cada uno de nosotros en nuestra primera hora, nosotros mismos en nuestra edad perdida. No ha sido por azar que mi memoria lo haya evocado ahora. Que él venga, pues, a ocupar el centro de este retrato.

La cábala del arco iris

Uno de los imaginarios caminos para llegar a El Dorado es el que en su brevedad señala el arco iris. Al fin del arco iris se supone que se encuentran, para quien logre alcanzarlas, las áureas colinas de Manoa, la mítica ciudad toda de oro construida, cuyo espejismo supo seducir a tantos hombres intrépidos como para que con el correr del tiempo se nos haya vuelto un emblema de la búsqueda artística. Un arco iris, ya se sabe, puede aparecer en cualquier parte, sobre todo después de la lluvia, pero dondequiera que aparezca, sus colores, convengamos en reconocerlo, pertenecen a El Dorado, tal es su país verdadero.

No es extraño, por tanto, que un hombre de los trópicos, sobre todo si se trata de un artista plástico, suela hacer suya la visión del arco iris con tanta intensidad como si se tratara de las rayas de su propia mano. En el caso de Darío Pérez Flores, el artista cuya exposición presentamos, ¿no constituye su larga búsqueda cromática un sostenido estudio de la irisación de la luz, es decir, un esfuerzo de toda la vida por divisar los maravillosos dominios de El Dorado? Como aquellos empecinados conquistadores del siglo XVI que una y otra vez remontaban el curso de temibles ríos sin que nada consiguiera arredrarlos, la búsqueda áurea por parte de Pérez Flores desde hace mucho está incorporada a su vida, es parte de ella.

No se crea que ésta es una aventura ingenua o caprichosa, emprendida por nuestro artista al azar del momento. En un meditado ensayo sobre el arte de Pérez Flores, el crítico Frank Popper observa que estamos "ante una obra pensada, fundada en primer lugar en una reflexión sobre el color". Y añade que nuestro pintor conoce en sus mínimos detalles las discusiones suscitadas a propósito del tema desde las aportaciones de Newton y Goethe, de este último conoce bien su

Tratado de los colores, una obra que suele citar con frecuencia. El particular mapa que de Manoa ha construido para sí Pérez Flores parece basarse en un cromatismo y una geometría accesibles a los iniciados, a partir de una especie de cábala de los colores a cuya indagación se ha consagrado.

Mencioné antes la búsqueda de El Dorado no por casual metáfora de la ansiedad de absoluto que pueda albergar un artista nuestro, sea éste pintor, músico o poeta. Es verdad que no parece haber arte verdadero donde no se persiga la senda de Manoa, sea a través de la música, el color o la palabra. Sin embargo, a lo que ahora deseo referirme es a un hecho concreto que se relaciona con el pintor de que vengo hablando. Ocurre que ya hace cuatro décadas, cuando tal vez la juventud nos hacía creer que ella nos acercaba más al arco iris, Pérez Flores y yo nos internamos por los mismos meandros salvajes por donde se aventuraron empecinadamente los conquistadores del siglo XVI. No sabíamos entonces que también nosotros estábamos contagiados con su búsqueda, que cada uno más tarde, a través de su camino, proseguiría su propio empeño. Fue éste un viaje que en muchos sentidos marcó nuestra mocedad y nos llevó a afrontar peligros que sólo la intrepidez veinteañera es capaz de superar casi sin percatarse.

Aquella vez recorrimos buena parte del inconmensurable Orinoco hasta adentrarnos en las inmediaciones del delta en pos de los asentamientos misioneros. Convivimos con los indios guaraúnos durante varios días y hasta compartimos con algunos de ellos sus faenas de pesca. Ciertas expresiones de su lengua no se nos han borrado todavía de la memoria. Tal ocurre con la cotidiana fórmula de saludo *"ka tu kete"*, equivalente a nuestro frecuente *¿cómo estás?* Retrospectivamente puedo verme junto al autor de estos cuadros alguna calurosa noche tendido sobre las arenas del río, contemplando las Pléyades.

Los indios solían recogerse en sus hamacas dentro de los palafitos, ayudándose con la brasa de algún sahumerio para

espantar la plaga. Comían con predilección unos cangrejos azules que nos daban a probar. El verdor por todas partes era de una feracidad indetenible. Retengo en la memoria el grito de los loros en bandadas más verdes que las hojas, el retozo de las toninas en el río. Varias veces avanzábamos en medio del ancho cauce fluvial a bordo de una curiara, mientras que los indios aportaban su milenaria sabiduría de remeros. Años más tarde, en el British Museum, al detenerme ante los cuadernos de anotaciones que Sir Walter Raleigh empleó en el Orinoco, pude reconocer en las forzadas inclinaciones de su caligrafía las sinuosidades de nuestro río, el involuntario dibujo de los meandros que inclinaban sus letras. También el suyo, abreviado y febril, constituía a su modo otro mapa de Manoa.

Podría rememorar minuciosamente las aventuras de ese viaje que nos llevó a adentrarnos en las tierras del arco iris. El fresco y heracliteano ritmo del agua nos conducía a través de los caños y afluentes y también a través de nuestros propios meandros por donde –aunque entonces tratásemos de no saberlo– ya no volveríamos a pasar.

En adelante, aunque la línea de su arco iris y el mío, pese a ser entonces paralelas, prosiguieran por rutas distintas, no nos perderíamos de vista. Estuve al tanto de que, tras concluir estudios en la Escuela de Artes Plásticas, se decidió a culminar una licenciatura en la escuela de Letras de la Universidad Central, un gesto que a la luz de su evolución artística se percibe como un ahondamiento necesario en el ámbito teórico en respaldo de su trabajo plástico. Más tarde lo vi llegar a París a principios de los años setenta. Su voluntad de sumarse al movimiento cinético no iba a asumirla, estaba seguro, como una aventura periférica, a la zaga de una corriente en boga donde entonces despuntaban los prestigiosos nombres de algunos artistas venezolanos. Su adhesión iba precedida de un pormenorizado estudio de la corriente constructivista-abstracta desde sus orígenes en Mondrian y Malevich, la Bauhaus.

Moli Nagy, etc., hasta las aportaciones de Vasarely, Soto, Cruz Diez y otros, una meditada pesquisa para situar su propia contribución al movimiento. Paciente, deseoso de adueñarse cada vez más de sí mismo en su íntimo diálogo con el arte, estas tres últimas décadas de trabajo le han dado ocasión de proporcionarle un rasgo personal a su tentativa. Emprendió el estudio del idioma alemán hasta hacerlo su segunda lengua de lectura. Así mismo se adentró en el estudio del hebreo, acaso para ahondar por vía analógica en la inasible cábala de los colores. Junto a estas preocupaciones intelectuales, que no se desligan de su tentativa plástica, ha sabido individualizar su contribución artística, una contribución que dialoga con el movimiento cinético, pero que ciertamente procura trascenderlo.

No han faltado los estudiosos del arte contemporáneo que se hayan preguntado acerca del arraigo de esta tendencia geométrico-constructivista en un país como el nuestro, de abigarrada geografía y violentos contrastes naturales y sociales. La base mítico-religiosa, tan determinante en la psicología de nuestras gentes, ¿no predispondría a otra clase de arte, en mayor implicación con los referentes exteriores? Podría suponerse que el desvelo geométrico lleva a escamotear, tras la pureza de sus líneas, un diálogo más hondo con las fuerzas y los valores que tanto nos determinan. Así tal vez podría pensarse si no advirtiésemos que esta tendencia cuenta también con un milenario arraigo entre nosotros. En efecto, para saber de dónde proviene el arte de Soto, por ejemplo, no hay que echar mano de los productos de la vanguardia plástica durante las primeras décadas del siglo XX, basta con detenerse en el arte inmemorial de la cestería de nuestros indígenas del Orinoco, donde la geometría muestra un rigor y una belleza que, por lo demás, se encuentran profundamente asociados a sus creencias mítico-religiosas. Las formas reproducidas en una cesta no son nunca arbitrarias, pues pertenecen a una simbología que es sagrada para el indígena. Sus motivos, ya sean el de la rana dormida

o del mono, por ejemplo, pueden resultar indiscernibles a los ojos de quien no esté familiarizado con sus manifestaciones, y sólo simple geometría logrará ver en ellos. Para el indígena existe, sin embargo, una conexión fundamental con sus formas simbólicas, sin las cuales los dibujos carecen de sentido. Pues bien, de tales secretas geometrías parece haberse nutrido el arte de Soto y de quienes con él han contribuido a ahondar en esta tendencia plástica.

En el caso de Pérez Flores, sin duda la geometría es también una base indispensable de su trabajo, pero como ocurre con Carlos Cruz-Diez, lo determinante para él será, ya lo hemos anotado, el dominio del color. Y es aquí, justamente, donde su aportación procura retornar a las raíces primordiales. No se trata del empleo del color en tanto que un atributo puramente estético, para efectos de un momentáneo goce visual. Nuestro pintor hace suya la frase de Goethe según la cual "el color es el sufrimiento de la luz", y basado en tal credo se propone asumir la representación de éste en el cuadro. Anda por allí su búsqueda cabalística de la irisación lumínica, la representación de su arco iris como si fuese un alfabeto cuyas letras se combinan hasta el infinito.

Al igual que el lego ante la cesta de los indios makiritares que sólo ve geometrías caprichosas, en los cuadros de Pérez Flores muchos se detendrán ante la precisión de las líneas, la armonía colorida y el rigor constructivista con que la luz es tratada. Sin embargo, más allá de sus armoniosos y coloridos planos verticales existe algo más para quien sabe verlo, digamos que existe otro mapa de la mítica ciudad de Manoa, así como otro rasgo perdurable de su enigmático arco iris.

Febrero de 2000.

Asdrúbal Colmenárez: un viaje a la corte de Edipo

A su respuesta dada a la Esfinge debió Edipo el reinado de Tebas. Como se sabe, tras escuchar el acierto con que éste logró responderle, el monstruo de inmediato se dio muerte y Edipo pasó a ser rey de los tebanos. Nadie antes que él había podido salir victorioso al confrontar los peligrosos enigmas de la Esfinge. En cambio, cuando le preguntó a Edipo acerca de cuál es el animal que tiene cuatro pies en la mañana, dos al mediodía y tres por la noche, éste se limitó a decir: —El hombre. Ciertamente, han sido incontables los comentarios suscitados por esta respuesta a lo largo de los siglos, pero sin duda uno de los más perspicaces se debe a André Gide, que alguna vez reparó en cuánta razón había tenido el futuro rey trágico al dar su respuesta, pues al preguntársenos sobre cualquier enigma podemos siempre responder con seguridad: el hombre.

El enigma perseguirá al rey sabio, el enigma como una de las máscaras del destino, y más temprano que tarde le hará conocer la espantosa tragedia en que, para su ruina y la de los suyos, se verá envuelto. Su terrible historia ha tentado la imaginación en las diversas épocas, sobre todo después que Sófocles supo transmitirle la perennidad de su forma teatral, gracias a una poesía de inigualable belleza, cuya perfección modélica recomendó tempranamente Aristóteles. Edipo, el rey triunfante de la Esfinge, el rey que siempre trata de leer claro en sí mismo, el rey víctima de los dioses, el que, por propia voluntad, sale ciego al destierro, deja en cada hombre la huella de un eco oscuro, demasiado significativo para que no ocupe el centro de las devociones artísticas y filosóficas.

Al igual que en otros ámbitos artísticos, en las artes plásticas el diálogo con la vigencia del célebre mito griego

ha mantenido una constancia perdurable con el correr de los tiempos. Su reto a la perenne reinvención, su sugestión renovadora, han hecho posible que en las distintas épocas de la pintura y la escultura se documente su pervivencia como uno de los motivos más evocados. Se diría que si bien Edipo contestó la enigmática pregunta de la Esfinge, él ha terminado por encarnar a su vez otra pregunta que tiende a hacerse a sí mismo cada pensador y cada artista. No en vano Nietzsche y Freud, para sólo mencionar dos nombres eminentes, han subrayado la vigencia del mito griego en la época contemporánea.

A la tradición de ese diálogo milenario viene a sumarse ahora, con una notable propuesta, el artista Asdrúbal Colmenárez. No es la primera vez que se manifiesta atraído por la fuerza mítica del genio griego, pues antes encaró en una recordada exposición la imperecedera metáfora del viaje de Ulises y los cantos de la Odisea. En esta ocasión, como si se encontrara ante los muros de la antigua Tebas, Colmenárez despliega en su muestra siete grandes esculturas y otras tantas pinturas, que pueden ser contempladas como un cuadro completo de unos ochenta metros de largo por tres de alto. La representación cuenta además con un vídeo que articula y dialoga con el conjunto de su planteamiento artístico. De esta forma, gracias al probado talento de Colmenárez, a sus dones creadores, el rey Edipo, su madre Yocasta, el ciego pero sabio vidente Tiresias, Creonte, Antígona, el Corifeo, etc., aparecen recreados, o más bien interrogados, desde nuestro tiempo, desde las angustias del hombre contemporáneo. ¿Qué logran decirnos en esta hora entremilénica esas presencias tutelares? ¿Cómo resuenan hoy en nuestro ánimo las palabras y el silencio de Tiresias, y cuánto de todo ello responde ahora y aquí a las preguntas que a diario nos hacemos?

De seguro que podrían hablarnos no sólo de las

nefastas complicaciones divinas en el destino del rey sabio, del parricidio y fatal incesto cometidos, y todo lo que ello significó para la memoria de los griegos. Nuestras interrogantes concernirían también a la actual época, a nuestra vida en este nuevo milenio. Los antiguos, como es sabido, intentaron averiguar el futuro por vías raras y diversas: las entrañas de un animal, el vuelo de las aves, las líneas de la mano, o bien mediante la consulta directa a algún oráculo. ¿Habrá algún modo de entrever un indicio del porvenir a través del trabajo artístico? De haberlo, estaríamos frente a un arte que añade a sus esenciales valores estéticos la extraña cualidad de convertirse en un arte predictivo.

La obra de intención estética, cualquiera sea su forma, es contemplada siempre, bien lo sabemos, sólo a la luz de los méritos artísticos que le reconozcamos, nunca atribuyéndole supuestas predicciones. Al fin y al cabo, es un cuadro, una escultura, lo que miramos, no la carta de un quiromante. Ocurre, sin embargo, que en esta ocasión estamos en presencia de Tiresias, el Tiresias que el ingenio de Colmenárez ha convocado aquí y ahora ante nosotros. Y acaso por ello cuanto exista de hallazgo artístico en la representación plástica del mítico personaje no deja de asociarse en nuestra memoria con la predicción que le supongamos. De esta forma, en una era tan signada por el racionalismo, como la nuestra, tales recreaciones del entorno trágico de Edipo parecen valerse de la obra de arte como de un medio de predicción sugestiva, capaz de confrontar a cada uno con sus inquietudes acerca del futuro. Ya anotamos al comienzo que Colmenárez parece situar las obras de la presente muestra frente a las mismas murallas de Tebas, ¿puede extrañarnos entonces que a los valores artísticos de su trabajo se les añada también cierto poder predictivo? El racionalismo nada querrá saber de tales sugestiones, y dirá que corren a cuenta de quien crea en ellas. Pensemos, sin

embargo, en un poeta eminente como W.B.Yeats, tan dado al estudio del ocultismo y la magia, ¿contemplaría alguna obra, para el caso estas esculturas de Colmenarez, sin indagar acerca de algún indicio que las trascienda? Con menos rotundidad, con más modesta aproximación al misterio, el poeta irlandés suscribiría la frase del filósofo Karl Jaspers: "es pensable que exista lo impensable".

Entre los personajes del trágico mito tebano podría echarse en falta en esta exposición la perturbadora figura de la Esfinge, una ausencia patente también en la obra de Sófocles, pues la trama de su tragedia comienza mucho después que Edipo ha asumido su reinado. Sin embargo, tanto para el espectador de las obras del genial creador trágico, como para el visitante de la muestra de Colmenárez, la presencia de la Esfinge resulta inocultable y se manifiesta por todas partes, pues constituye la porción de enigma que cada espectador trae consigo, la misma que fomenta esta vislumbre de un arte predictivo, capaz de responder en su esencia a la pregunta que cada quien se haga a solas.

En la combinación de esculturas y pinturas aquí reunidas, donde el desvelo artístico de Colmenárez marca un hito en su quehacer artístico, son varios los hallazgos que merecen resaltarse. Ya sé que los estudiosos y críticos de arte no dejarán de precisarlos. Me gustaría, sin embargo, subrayar uno de éstos que puede observarse en una de las pinturas de formato grande. Me refiero al esbozo casi abstracto de la figura de Edipo delante de una especie de reloj solar: se trata de una esfera que repite en todos los puntos de sus horas un mismo número, el ocho. Con esta singular metáfora plástica parece confrontarse el rey tebano ante su propio laberinto. Según una hermosa frase debida a Walter Benjamín, "el laberinto es la patria del que vacila". No obstante, por lo que respecta a Edipo, no se percibe demasiada vacilación en su carácter, no pertenece al linaje del

príncipe Hamlet. Al contrario, lo que lo mueve es la resolución firme de conocerse y descifrar el enigma que marca su destino. Ante la atractiva metáfora plástica lograda por Colmenárez, quizá convenga repetir más bien los versos del poeta portugués Mário de Sá-Carneiro: "En mí mismo me he perdido / porque yo era laberinto". Estas palabras acaso se hallan más cerca del número que se repite en la esfera ante los ojos de Edipo. Digamos que asumir el trágico enigma de su vida, reconocer el laberinto que le ha tocado en suerte o en mala suerte, es sentir que se ha nacido con el número ocho marcado en todas las horas.

Nietzsche recuerda en El origen de la tragedia otra significativa leyenda, la del viejo Sileno, compañero de Dionisos, a quien el rey Midas persiguió hasta darle alcance. Cuando pudo por fin interrogarlo acerca de qué cosa debía preferir el hombre y estimar sobre todas, el viejo Sileno, tras una franca reticencia en dar su respuesta, le contestó al rey Midas: — "Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada".

Confiemos en que, de llegar a respondernos, con más benévolas razones lo hagan ahora, a cada uno de los espectadores, el viejo Tiresias, Edipo, Yocasta, el Corifeo y demás presencias míticas evocadas por Colmenárez en su exposición. Si algo se precisa en el umbral del milenio que despunta es la identificación de una nueva esperanza, tónica y fuerte, que revitalice el sentido del hombre sobre la tierra.

Tal reflexión se nos ha ocurrido al contemplar las flamantes obras de nuestro artista, digamos los hallazgos de su más reciente viaje. Y lo decimos porque una constante a lo largo de la reconocida obra plástica de Asdrúbal Colmenárez ha sido la identificación, entre sus principales

motivos, de la alegoría del viaje, vale decir, del viaje personal e indagador de su oficio, como también del que lo transporta a lugares y tentativas diferentes. No en vano se cuenta, entre sus exposiciones de los últimos años, la titulada Mare Nostrum, con sus naves y travesías imaginarias, así como la dedicada a la Odisea, ya mencionada. Dentro de ese constante periplo viajero que le propone a cada vez nuevas singladuras y permanentes desafíos, debemos inscribir la presente búsqueda de la antigua Tebas y la inmortal tragedia de su rey. Y acaso sea éste, de todos los propósitos en los que ha probado su talento, el más plenamente asumido por el artista, en todo caso, el que lo ha llevado a implicarse de modo más definitivo al dialogar con la perennidad del mito y con las incitaciones que despierta en la imaginación de los hombres.

Abril de 2006.

6. Entrevista(s) a Eugenio Montejo

Anotaciones: testimonios de la presencia del canto*

Floriano Martins

Blas Coll declara que "mejor llegaría a expresarse el que se guiara por el lenguaje de los pájaros, y fuese del sonido a la idea, y no de la idea al sonido siguiendo los recovecos tramposos de la lógica", mientras que Américo Ferrari, en un ensayo sobre su poesía, mantiene que "el poema construye su forma en sus significados a medida que se va haciendo". ¿Cómo le alcanza la poesía?

Mi acercamiento al poema ocurre por la vía de las imágenes, que es el lenguaje natural de lo afectivo, de lo anterior al raciocinio. Los sentidos siempre nos hablan por imágenes. A partir de un breve núcleo se desarrolla la forma del poema. Todo cuanto en él pueda desplegarse más tarde en ritmo, tono, significados, etcétera, parte de una imagen primera que no siempre se nos muestra nítidamente. No comparto la inclinación que lleva a privilegiar el lado puramente intelectual del arte, la frialdad de una combinatoria silogística. La destreza técnica del oficio es sin duda indispensable, pero a fin de cuentas sólo "lo afectivo es lo efectivo".

De acuerdo con el poeta chileno Hernán Lavin Cerda, la escritura sería "una infinita red de intertextualidades. Nuestros textos, todos los textos del mundo, establecen coordenadas y dialogan entre sí". ¿En medio de este diálogo de esencialidades, podríamos destacar a algunos autores con los que su poesía se hallase más intensamente relacionada?

Creo que un poema en verdad dialoga en muy diversos

**Entrevista reproducida en la separata de la revista Palim-sesto, Carmona, España, 1992.*

sentidos, no sólo con otros poemas que gravitan en nuestra memoria, sino además con diferentes estados de habla que también nos determinan, aunque estos últimos puedan o no estar respaldados por el prestigio literario. En vez de "redes de intertextualidades", preferiría hablar más simplemente de "familias verbales", con las cuales imagino que ocurre lo mismo que con los grupos sanguíneos en el campo biológico. Es decir, existen muchas obras que con sinceridad admiramos pero que pertenecen, por decirlo así, a una sangre distinta. No podríamos asimilarlas sin riesgo. Algo de la mía se emparenta con los clásicos castellanos, en especial Fray Luis y Quevedo. En mis inicios está Vallejo, o más precisamente lo que hay de Quevedo en Vallejo. Más tarde la búsqueda del tono americano tal como creo percibirlo, entre otros, en el primer Pellicer, en Bandeira, Murilo, junto a obras afines como la de Supervielle, por ejemplo. Hay poetas que sólo conozco a través de traducciones y sin embargo los siento próximos: el sueco Ekelöff, el checo Holan, el rumano Blaga. Claro está que la aproximación ocurre no tanto con poetas sino con algunos poemas, con familias verbales capaces de hacernos vislumbrar algo de nuestra identidad, o de lo que creamos que ella sea.

En un ensayo en 1981, Francisco Rivera lo sitúa como un "poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a esos tiempos quiere regresar", caracterizando la suya como una "poesía cósmica". ¿Está de acuerdo? ¿Acepta como válido ese tipo de caracterizaciones de la poesía (pienso en la poesía como resurrección del tiempo y fuente inagotable de cosmogonías y epifanías)?

La búsqueda del tono americano a que me referí antes se relaciona con la formulación mítica del pensamiento poé-

tico. La magia del mito como historia verdadera constituye un elemento fundamental del arte de nuestro continente. A la misión atribuida al poeta por Mallarmé de purificar las palabras de la tribu, misión honrosa y noble por sí misma, hemos de añadir otra, menos divulgada pero muy nuestra puesto que proviene de los precolombinos. Ellos definían al poeta como aquel que, al hablar, hace que las cosas se pongan de pie. Esto último es imposible sin la fuerza mítica de la palabra. Por lo demás, creo que el legado de símbolos y presencias arcaicas que junto con otros forman las raíces de nuestra tradición, para conservar su perenne vigencia han de ser reformulados a partir de la experiencia concreta de cada creador y de las relaciones con los datos de su tiempo.

Si, como nos dice Octavio Paz, "las palabras del poeta son una transgresión del habla de su tiempo y de su gente", ¿podríamos entonces concebir la creación poética como ligada a la idea de restauración?

Admiro la reflexión esclarecedora de Paz sobre el fenómeno poético. Es a menudo una visión de la poesía *desde dentro*, capaz de poner en relación las ideas sobre el hecho lírico con su propia experiencia creadora. La palabra poética cumple en verdad una transgresión, procura ser "arena y no aceite en el mecanismo del mundo", como dice Gunter Eich. Ante el uso de un habla devaluada, tal como la imponen en nuestra hora los códigos publicitarios, la trivialidad periodística, etcétera, su poder transgresor concreta una vigilancia ética del lenguaje. La idea de restauración a que usted se refiere estaría así vinculada al intento de devolverle a la palabra su lugar preeminente. En este sentido puede hablarse de la poesía como la última religión que nos queda.

¿Cuáles son los reflejos de la escritura de Blas Coll (este doble suyo que defiende aquello que José Balza llama "carnalidad idiomática") sobre su poesía?

En *El cuaderno de Blas Coll* aparecen una serie de opiniones acerca del lenguaje en general y de nuestra lengua en particular que forman parte de la invención del personaje. Se trata de un viejo tipógrafo, políglota algo loco, cuyas ideas extravagantes no coinciden por supuesto con las mías. Como personaje, Coll se halla tan distante de mí como pueden estar de un novelista o de un dramaturgo sus propios caracteres. La obsesión principal de Blas Coll consiste en suponer que nuestra lengua, por el influjo del Cristianismo durante su consolidación, encarna cierta propensión a la penitencia. Según él, su sistema procura abolir en todo trance el espíritu libre de las lenguas paganas, por ello reproduce una inconsciente búsqueda de castigo, que él cree identificar en la extensión de las palabras y en la poca ligereza de algunas estructuras. De este supuesto nacen las demás divagaciones del personaje. En el libro me valgo del humor para tomar distancia del heterónimo. En cuanto a los reflejos de sus cavilaciones en mi poesía, sólo podría suponerlos en el plano artesanal de la escritura, es decir, en la búsqueda de una precisión lo más leve posible que nos permita obviar las fórmulas rígidas del idioma. Pero esta preocupación tiene larga antecedencia en castellano. Entre otros, la encontramos en Góngora, en Gracián, y modernamente en Borges y en nuestro Ramos Sucre.

Ha escrito usted varios libros de ensayo. Me acuerdo ahora de algo que dijo otro poeta venezolano, Rafael Cadenas, con respecto a que las formas literarias reducen el peso de las palabras, "entonces, hay que salirse de ellas para decir lo que se ha de decir, limitándose a emplear con respeto el lenguaje, sin

pretender hacer obras de arte, es decir, que solamente la humildad puede salvar a la expresión del equívoco que acompaña, desgraciadamente, a la pobre literatura, *el equívoco de ser seria y, al mismo tiempo, no serlo, porque algo inherente a ella la invalida…" Al pasar de la poesía al ensayo ¿lo hace movido por estas preocupaciones de Cadenas?*

No he escrito ensayos en el sentido cabal de la palabra. De tanto en tanto suelo escribir comentarios a propósito de algunas obras, tratando de esclarecer lo que encuentro en ellas de sugestivo en términos de simpatía o de desacuerdo. Mi aproximación a la escritura ensayística, en todo caso, no obedece a una neutralidad profesional ni cuenta con un mismo motivo para todas las ocasiones. En fin, para emprenderla necesito sentirme atraído por los datos humanos y literarios que perciba en una obra, y sobre todo por lo que me parezca vigente y poco resaltado de su tentativa.

¿Se debe buscar la explicación de una obra en quien la produjo o no cree posible una analogía convergente entre autor y obra? ¿La escritura, teniendo en la lectura su lugar verdadero, solamente se definiría, pues, al suprimir la figura del autor?

La supresión de la figura del autor corresponde a un credo deshumanizado que no es de mi simpatía. Creo en la proyección de la vida en la obra y viceversa. Por supuesto, los modos como opera esta proyección suelen variar de un creador a otro, y a veces en un mismo creador a lo largo de su existencia, pero la palabra siempre ha de respaldarse con la vida. El título puesto por Ungaretti al conjunto de su obra lírica dice mucho al respecto: *Vita d'un uomo*. Por lo demás conviene tomar en cuenta que la poesía es anterior a la era alfabética y seguramente la sobrevivirá. No es por tanto la lectura su *verdadero* lugar sino la memoria

colectiva. Y la memoria en todo tiempo sólo privilegia la esperanza de la vida.

Venezuela ha dado grandes poetas en todos los tiempos: José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Alfredo Silva Estrada o Eugenio Montejo, entre otros muchos. Incluso recuerdo una entrevista con Vicente Gerbasi donde declara que en Venezuela existe "el mayor movimiento poético de América Latina". A pesar de ello, tales escritores nunca fueron reconocidos a nivel internacional. Las antologías que usted ha publicado en México y en el Brasil, y algunos libros de Alfredo Silva Estrada editados en Francia y en Bélgica, obran como alentadoras excepciones. En cierta ocasión, Juan Liscano culpó a las misiones diplomáticas y culturales y a las entidades burocráticas oficiales de esta falta de proyección internacional de la poesía venezolana. ¿Cuál es su opinión al respecto?

Ante todo, su calificación del grupo de poetas donde me incluyes es generosa, pero sería inmodesto admitirla. Además, no es asunto de falsa o verdadera modestia, sino que siempre he pensado que las valoraciones en el campo artístico corresponden a quienes puedan evaluar al cabo de los años lo que un autor haya logrado. Es la posteridad –si queda posteridad– la que tiene los hilos que nos mueven, y lo más atractivo de la posteridad es que no se deja predecir. Se trabaja siempre, como decía Apollinaire, "en la frontera de lo desconocido y del porvenir". Volviendo a su pregunta, diría que la difusión de nuestra poesía está por debajo de sus méritos, sobre todo de cuanto ha conquistado a partir de la generación de 1918 hasta el presente. Ello puede explicarse por razones históricas y sociales. Dentro y fuera de nuestro territorio ha prevalecido la idea de un país capaz de dar grandes estrategas militares y políticos

visionarios sin que les supongamos correspondencia en el plano literario. Ese concepto, junto con otros factores nefastos como las largas dictaduras del pasado, condicionó el estímulo al artista, al escritor. Sólo en las últimas décadas las cosas comienzan a variar. El descubrimiento entusiasta de la obra de Ramos Sucre por parte de los españoles es un signo de ese cambio. Queda sin embargo mucho por hacer. Obras como las de Gerbasi y Sánchez Peláez, para citar apenas dos nombres de los que usted menciona, aguardan una difusión a la altura de sus merecimientos.

¿Media un gran abismo entre aquello que ha escrito y lo que hubiese deseado escribir?

En el arte resulta siempre difícil sentirse satisfecho con lo que se ha realizado, pero tal insatisfacción pertenece a la esencia misma del impulso creador. "El poeta –dice René Char– no tiene sino satisfacciones adoptivas". Con los años se aprende, sin embargo, a convivir con el abismo del deseo. Ello naturalmente no lo hace menos grande a nuestros ojos ni proporciona resignación definitiva, pero nos ayuda a encararlo sin perder demasiado la cordialidad con nosotros mismos.

¿Qué le ha dado la poesía?

La poesía es un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario. ¿Qué puede darnos? Las ganancias y las pérdidas no le conciernen. Por mi parte tal vez le debo algún relámpago de armonía para hablar a los otros como se habla con uno mismo.

Palabras sobre el hacer poético[56]

Julio Ortega

Si quisiera Ud. recordar su primer poema, o su primer libro ¿podría evocar el impulso inicial de su escritura?
Aleixandre dijo que se hizo poeta el día que leyó un verso de Rubén Darío. ¿Cómo se reconoció Ud. en diálogo con la poesía?

Uno de los mayores deslumbramientos que recuerde de mi niñez fue el percatarme de la invención de la escritura, de la posibilidad fascinante de poder representar el mundo visible sólo con la ayuda de unos cuantos signos. En mi asombro infantil me preguntaba a quién se le habría ocurrido, y cómo era el mundo antes de este invento. Creo que tal deslumbramiento me predispuso a venerar todo lo lingüístico, y en especial la poesía, donde la palabra alcanza, como sabemos, su ápice. Es verdad que la poesía es anterior a la escritura, pero en ella la palabra logra su cometido supremo. Hacia los ocho años escribía coplillas y aguinaldos, llevado por el estímulo de algunos maestros que nos proponían su escritura con el halago de que las mejores serían cantadas y difundidas por un grupo musical a través de los altavoces del instituto donde me encontraba. Ocurría en los meses de noviembre y diciembre, como una forma de contribuir a la celebración de la Navidad. Más tarde, en la adolescencia, mi vieja veneración por la palabra, por la poesía, se concretó en una decisión definitiva de la que nunca dudé, pese a advertir muy claramente que iba a contracorriente de las conveniencias económicas y del predomino de las preferencias sociales.

[56] *La presente entrevista forma parte del libro en preparación El hacer poético (diversos autores), cuya dirección y compilación corre a cargo de Julio Ortega y María Ramírez Ribes.*

A sus lectores les gustaría seguramente conocer su biblioteca, esa ilusión de un árbol genealógico del poeta. ¿Qué libros de poesía, si alguno, motivaron la juventud de su ejercicio poético? El poeta, inventa a sus precursores o, mas bien, imagina a sus lectores?

El árbol genealógico de mi poesía encuentra su principal raíz en el río milenario de nuestra lengua. Dentro de ella, claro está, desde temprano cada cual va deslindando sus afinidades, sus familias verbales. En mi caso, aparte de los cantares anónimos, se encuentra el Romancero y sus innegables logros decantados durante siglos, sin duda por la inmediatez del verso octosilábico, que creo reproduce a nuestros oídos el verso universal de tres segundos que forma la unidad de habla de cada hombre. Luego destacaría la línea que pasa por Manrique y Fray Luis y llega a Quevedo, sin dejar de lado los grandes autores del barroco ni más recientemente la polifonía liberadora de Rubén Darío. Me interesó siempre la particular proyección de esa línea en Hispanoamérica, lo que hay de Quevedo en Vallejo y en la prosa de Borges, por ejemplo. La intimidad de Silva y las combinaciones rítmicas de Eguren, ambos no bien leídos en su momento, sino posteriormente. En mis comienzos procuré seguir la entonación hispanoamericana, tal como creo percibirla, por ejemplo, en el primer Carlos Pellicer, en Oliverio Girondo, en Eliseo Diego, sin descontar la gran aportación de los brasileños. Siempre he creído que la celebrada generación española de 1927 debería ser leída en paralelo con la generación brasileña de 1922. Me refiero a la poesía de Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles, Cassiano Ricardo, Mário Quintana, etc., junto con los comentarios teóricos de unos y otros.

A lo largo de su obra, ¿se ha encontrado a sí mismo en su

propia voz? ¿O la voz es siempre la de otro, la imagen en el espejo del lenguaje? W.B. Yeats parece que obedecía a un dictado profuso. Borges, a las simetrías de la memoria rimada. ¿Qué es primero, la imagen o el ritmo?

Llegar a hacerse de una voz, de un tono personalizado, es una de las aspiraciones esenciales de todo poeta. Digamos que ello equivale a construir un alfabeto de entonaciones propias dentro del alfabeto común. Uno no puede, sin presunciones, atribuirse tal conquista. En todo caso, la eventualidad de identificar el puesto de nuestra voz en el coro y poder escribir desde la zona más cercana a lo que creamos nuestra propia verdad, constituye un punto raigal. En cuanto a la primacía de la imagen o del ritmo en la génesis del poema, creo que una y otro se dan, cuando se dan, de modo indiscernible, anudados en una sola presencia, formando una sola cosa. Toda imagen trae consigo su ritmo, viene constituida junto con él como partes inseparables de un mismo fenómeno. Por último, debo decir que si bien en mi poesía he tratado de alcanzar el tono que considero más cercano a mi sensibilidad, "el estribillo del alma", para decirlo con una expresión de Gadamer, en fin, si he intentando desde el comienzo deslindar mi íntima zona verbal, asimismo he cultivado en diferentes momentos la escritura apócrifa o heteronímica, dando voces a tonos distintos del mío. En tales casos, creo que en vez de valerme del yo, me he valido de algo proteico que vendría a ser el *poliyó,* ese sujeto polivalente que trasciende la caracterización de nuestra palabra más reconocida.

¿A usted no le ha tentado alguna vez la necesidad de formular una poética? O de alguna manera ¿su poesía es una reflexión sobre el poema?

Algunas veces he esbozado mediante fragmentos o escritos sueltos ciertas nociones de lo que podría tener por la

aproximación a una poética. Me inclino a considerar el poema como una suma de equilibrios que, de obtenerse, le proporcionan a las palabras su tensión y su propio silencio. Equilibrios de significados, de ritmos, de imágenes, de sentimientos, que han de estar regidos siempre por "el laconismo instintivo del poeta", para emplear una frase de Brodsky. No me seduce la escritura poética demasiado mental, ni la palabrería descontrolada, por más que pretexte servir a una supuesta conversación. Frente a ello, prefiero el consejo del Infante Don Juan Manuel: "Ponelo en las menos palabras que puedan ser". En fin, pienso que el poema se hace ciertamente con palabras, como replicó Mallarmé al pintor Degas. Cada poeta se vale de sus palabras de todos los días, pero el verdadero hallazgo se encuentra al sintonizar, a través del vocabulario plural de las diversas lenguas, aquellas palabras secretas que componen las voces comunes a todos los hombres. Las palabras humanas de la tierra, de lo que me he atrevido a llamar la *terredad.* Por lo demás, considero que un conjunto de poemas escrito a lo largo de los años, tanto por lo que representa de predilecciones como de rechazos, define a su modo, al menos en el sentido práctico, una poética.

¿Frecuenta Ud. la primera persona como comienzo del discurso poético? O ¿prefiere dejar el "yo" a los novelistas? Puede, en definitiva, el lenguaje representar al "yo" asignándole una identidad cierta? ¿O el "yo" es una licencia de la Retórica?
El empleo del pronombre personal de primera persona a menudo varía de acuerdo con la propia finalidad del poema. En unos casos adquiere más resalte que en otros, pero en todos depende de la voz que asume la expresión de los versos. Algunos críticos han subrayado en tiempos recientes la indefinición, la vaguedad que acompaña a la palabra yo en la lírica contemporánea. No siempre se tiene claro quién

en definitiva está detrás de ese pronombre; es probable que el poema mismo adquiera parte de su fuerza mediante el deseo de indagarlo. Se trata de una situación puesta en evidencia por el poema contemporáneo, pero asimismo se relaciona con puntos de vista del pensamiento esotérico. Es sabido que algunos maestros se han referido desde antiguo a la dificultad de los distintos yoes que conviven en una persona para asumir la identidad, y a los diferentes cambios y mutaciones que ello apareja frente a tesituras diversas.

Que sintonías *cree Ud. haber establecido con otros poetas y escritores de su país y su lengua? Si tuviera que hablar de su ejemplo o lección, ¿cómo definiría la opción de pertenencia de su obra? Y, por otro lado, ¿cuál sería la lección de lectura y escritura que cree inculcar en los nuevos practicantes y lectores?*
Me he referido antes a las familias verbales que considero determinantes a la hora de esclarecer las afinidades del trabajo poético. Pienso que éstas pueden encontrarse en nuestro propio país o fuera de él, en la amplia geografía de nuestra lengua, o a veces más allá de ésta. Por mi parte, en mi país he estado cerca de los poetas Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, para sólo citar dos nombres. Suele ocurrir, sin embargo, que al admirar la obra de un determinado poeta bien sea de ayer o de hoy, valoremos sus logros, sopesemos sus aportaciones, pero al mismo tiempo por experiencia identifiquemos la distancia que existe entre su mundo expresivo y el nuestro. Algunas obras nos resultan más cercanas, independientemente de la valoración que nos merezca, acaso porque pertenecen a nuestra misma familia. Es el caso, para mí, del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, del rumano Lucian Blaga o del sueco Gunnar Ekelöff, poetas que, cuando los leí por primera vez, sentí como si ya me fuesen conocidos desde antes, como si su universo imaginativo, con el que entraba entonces en con-

tacto, de algún modo me resultaba paradójicamente afín y ya frecuentado. Por último, en cuanto a inculcar alguna lección, en verdad ni antes ni ahora me lo he propuesto. La intención didascálica deliberada a través de la poesía me parece una vía bastante incierta.

Sobre las intersecciones con los contextos, ¿qué papel, si alguno, le concede Ud. al poema entre las formas de discurso que se disputan hoy la racionalidad civil y el significado de nuestro plazo en este globo?

El poema en nuestro tiempo atraviesa un vasto cono de sombra que lo mantiene sometido a un eclipse no sabemos por cuánto tiempo. Se encuentra, pues, en desventaja con respecto a las otras "formas de discurso", pero esa desventaja le proporciona la fuerza de encarnar lo oculto, lo esencial y al mismo tiempo secreto. Habla, como habla siempre la poesía, desde el centro del Logos, si bien con el tono monológico y desesperanzado de nuestra época. La fuerza que menciono le permite oponerse, más que cualquier otro arte, al fundamentalismo del dinero, la religión por antonomasia de nuestro tiempo. He dicho en otra ocasión que, al referirme a la poesía, prefiero esta imagen del eclipse porque todo eclipse resulta siempre pasajero. Por último, sólo para subrayar el poder que atribuyo a la poesía deseo citar estas palabras de Joseph Brodsky, según las cuales "la poesía no es esencialmente un arte, sino algo superior: ella constituye nuestro fin antropológico genético".

Se debate hoy el sentido de la creatividad, que se definiría por la capacidad de abrir espacios de respiración y visión. ¿Qué momento de su poesía encuentra privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje?

Creo que los espacios de respiración y visión en el poema dependen, en nuestro tiempo como en otros, de la co-

nexión interna de la palabra con su fuente verdadera. Emprender otra tentativa puede conducirnos a establecer una prospectiva voluntarista. El espacio nos lo proporciona "lo que pone el alma, si algo pone", como decía Machado, o bien, para decirlo con palabras de Hilde Domin, lo que dice el poema "cuando las palabras han pasado por el ojo de la aguja del yo". La intensidad de esa conexión interna a que me refiero no suele darse en idéntico grado en uno u otro poema. La práctica de la escritura poética revela que existen ciertos instantes privilegiados en que en verdad, como escribió Pasternak, "las repuestas llegan antes que las preguntas".

Me referí al comienzo a mi asombro de niño ante la invención de la escritura. Diría que con el paso de los años tal asombro, lejos de disminuir, se ha reforzado. Hoy me inclino a creer que lo único que quedará de nosotros, si algo puede quedar, es el alfabeto, digamos la forma particular que toma ese alfabeto en cada hombre. Se trata de algo mucho más suyo que su propio esqueleto, algo que está dentro y fuera de él a la vez, algo que, por lo tanto, tiene menos posibilidad de ser borrado. La palabra, "el humo de la boca", según el ideograma chino, "el aire herido", según dijo el sevillano Fernando de Herrera, no obstante ser acaso lo más leve y fugitivo resulta paradójicamente lo más permanente y duradero.

Si usted tuviera que definir su personalidad poética, ¿qué parte de su experiencia personal y nacional cree que ha gravitado a la hora de crear espacios alternativos a los impuestos por nuestro tiempo? Dicho de otro modo, ¿cuánto de su condición local se ha liberado como abierta al mundo?

No podría atribuirme la creación de tales espacios. En todo caso, he hecho mío el aserto de W.B.Yeats, según el cual "uno pertenece más a su tiempo que a su país", y desde la

constatación de esa verdad diría que he tratado de abrirle camino a mi propia palabra por encima de los posibles condicionantes, sean estos locales o foráneos. He creído siempre que toda palabra nace con una aspiración de apertura al mundo, que ello finalmente se logre, ya es otro asunto. Por lo demás, volviendo a Yeats y a su frase que he repetido en otros momentos, hoy creo que uno en verdad pertenece, más que a su tiempo, a su destino, o bien, para emplear la hermosa noción de Ortega y Gasset sobre la tentativa de la cultura humana, diría que uno pertenece más a su naufragio, en el sentido en que el maestro español dio a esta noción, subrayada entre otros por Mircea Eliade.

Vivimos en el descreimiento mutuo, favorecido por la pobreza de las comunicaciones y la violencia diaria de las representaciones públicas. ¿Cuánta fe en el otro es posible todavía en la poesía? ¿Hay un sentido más puro en las palabras de la tribu? ¿O ese dictamen modernista ha sido reemplazado por "un sentido de la realidad de los mil demonios," esa furia civil del poeta del margen, proclamada por Nicanor Parra?

El descreimiento mutuo es tan antiguo como el hombre, al menos eso es lo que leemos en un libro como el *Dhammapada,* que data de hace seis mil años. Han sido siempre, pues, los tiempos del descreimiento y de la descalificadora crítica del otro. Es probable, sin embargo, que los nuevos medios técnicos hayan potenciado esa inclinación al parecer tan humana. El verdadero poeta, sin embargo, necesita postular en todo instante la fe en el prójimo, digamos que se nutre de ella. El poeta la ha requerido ayer como la requiere hoy. Recordemos que cuando Hölderlin se encontraba enfermo, confiado al cuidado de quienes regentaban una carpintería donde sobrellevaba sus dolencias mentales, las veces que veía a un cliente que venía a encomendar una puerta, una ventana, alguna silla, éste se sorprendía de

aquel extraño personaje que, descubriéndose con mucha ceremonia ante él, le hacía las más cumplidas reverencias, como si lo tomase por un personaje de la nobleza. Robert Rovini, en un lúcido ensayo, comenta sobre ello que Hölderlin, al enloquecer, no hizo más que exteriorizar el verdadero gesto de todo poeta, para quien el otro, el prójimo, es un ser digno de la mayor consideración y reverencia. La misma actitud que sostenía en su palabra la exteriorizaba, por supuesto con exageraciones gestuales, durante su período de locura.

Nos gustaría que eligiera un poema suyo y comentara lo que representa ese poema en su trabajo, así como lo que ha descubierto de su propia poesía en ese texto.

Pavana para una dama egipcia

Yo sé que un día aquí sobre la tierra
no estaré nunca más. Habré partido
como los viejos árboles del bosque
cuando los llama el viento. Y esto que escribo
no me lo dicta apenas una idea
pues ya se ha hecho sangre entre mis venas.

También sin meditar suelen los árboles
tener claro su fin. Como toda materia
guarda memoria de su nada póstuma.
No es preciso pensar para decirse
–cada quien a sí mismo– adiós por dentro.
Con ver las hojas en otoño basta;
con ver la tierra allá a lo lejos, roja,
flotando en el abismo, sin nosotros,
se aprende casi todo...

Yo sé que un día con tus egipcios ojos
me buscarás sin verme aquí en la tierra,
y no estaré ya más.
Y no es la mente quien me lo dice ahora,
sino en tu cuerpo donde puedo leerlo;
aquí en tus brazos, tus senos, tu perfume,
porque lo eterno vive de lo efímero
como en nosotros el dios que nos custodia,
con tanto enigma en su perfil de pájaro
y su vuelo que siempre está a la puerta.

He elegido "Pavana para una dama egipcia", un poema que pertenece a mi libro más reciente, *Fábula del escriba*. (Pre-Textos, 2006). Sin duda, al elegirlo, el poeta que soy ahora ha impuesto sus predilecciones a las de aquel que he sido hace veinte o treinta años. He optado por este poema, sin embargo, no sólo por sentirlo más cercano a lo que hoy escribo, sino también porque es menos conocido que otros ya reproducidos en antologías y textos sobre mi poesía.
El poema creo que contiene, tanto en sus ritmos como en sus imágenes, la celebración del amor y la certeza de la muerte, "esa muerte consciente de sí" que es todo hombre a fin de cuentas, y sobre esa fusión de eros y tanathos se crea la tensión de sus equilibrios. Al mismo tiempo, sin mayores énfasis ni patetismos, el poema procura abrirse a otras visiones menos frecuentes, como la visión presentida de nuestras postrimerías, del tiempo en que ya no estaremos ni siquiera en la tierra, sino que seremos ese errante puñado de cenizas capaz de ver *"la tierra allá a lo lejos, roja, / flotando en el abismo sin nosotros"*. Una visión, como dice uno de los versos, mediante la cual *"se aprende casi todo"*... No deseo extenderme ahora en el comentario de este poema. En los versos finales, casi inadvertido, aparece ese "*...dios que nos custodia / con tanto enigma en su perfil de*

pájaro", una alusión al venerado Toth, el dios egipcio de la escritura, que tenía cuerpo de hombre y cara de ibis. Por cierto, algunos meses después de haber escrito el poema, sin que ello estuviese de ningún modo en mis cálculos, viajé a Berlín y tuve ocasión de visitar en la sala de arte egipcio de su principal Museo la incomparable escultura de Nefertiti, suprema concreción de un arte humano y terrestre, sin los idealismos del arte helénico. No lejos, en un busto de piedra verde, se hallaba la silenciosa figura de Toth, como aquí en los últimos versos de esta pavana.

Caracas, Diciembre de 2006

Respuestas para Edmundo Bracho*

Edmundo Bracho

Si acaso existen espacios en la poesía de Eugenio Montejo (Caracas, 1938) donde se deja colar cierto vértigo ante el riesgo imaginado que significaría la desaparición del misterio y la contemplación del hombre, su apuesta hacia lo posible, hacia una inteligibilidad de la esperanza parecieran cobrar más énfasis conforme avanza el pulso y la tinta del autor. El milagro de un sí lírico cada vez más sostenido en sus versos nos invita con fuerza a reconciliarnos con la vida, con eso que él mismo llama *terredad* –sea gracia o desgracia, pero en definitiva, triunfo sobre el vacío. Ello se debe, en gran medida, a su fulgurante elaboración de un universo salvador, triunfal, desde la expresión precisa, diáfana, mesurada.

Entre nuestros poetas contemporáneos, Montejo es quien mejor ha sabido privilegiar la supremacía de la claridad y la soberanía del silencio necesario. La forma con que compulsa en sus líneas los elementos naturales es rasgo esencial de esas sus entradas puntuales y diáfanas en el misterio de la vida: árbol, río, pájaro, gallo, gallo que canta, canto de la terredad. Lo sabe también el poeta australiano, Peter Boyle, quien desde hace cinco años viene traduciendo la obra de Montejo, y ahora, recién, edita una antología poética en inglés, para el sello británico Salt Publishing, bajo el título *The Trees: Selected Poems 1967-2003*.

El mismo Boyle fue quien tradujo el poema "La tierra giró para acercarnos", de Montejo, para que el renombrado actor norteamericano, Sean Penn, recitara sus

**Edmundo Bracho (Caracas, 1969) es poeta, traductor y ensayista. Ha publicado los libros de poesía Hospitalario (1997), Las puertas de Leónidas / Apartados de guerra mínima (2000) y María Lienza en Venezuela (2004). La presente entrevista fue publicada en Caracas por la revista Qué leo en 2004.*

tres primeros versos en la película *21 gramos* (2003): "La tierra giró para acercarnos, / giró sobre sí misma y en nosotros, / hasta girarnos por fin en este sueño (...)". Desde la pantalla grande, y en un extendido santiamén, el himno de Montejo volvía a hacerse instancia luminosa, y esta vez para un público más cuantioso, aquel que acudió a las salas de cine, y aplaudió, perplejo y emocionado, al oír el canto vivificante de un *Venezuelan poet*, como en la cinta dijera Penn. Nosotros, para ser justos, debemos hablar de un poeta universal.

Su poesía ha tenido muchos comentaristas y ha merecido el análisis crítico de muchos autores –Guillermo Sucre, Francisco Rivera, José Balza, Pedro Lastra, Miguel Gomes, entre otros. ¿Con cuál de las lecturas de su poesía se siente usted más a gusto?

En casi todos los comentarios que se han escrito sobre mi poesía he encontrado siempre no pocas observaciones y atisbos que iluminan mi propia percepción de lo que he tratado de hacer, sobre todo cuando éstos provienen de escritores tan calificados como los que usted menciona, o bien de Américo Ferrari, António Ramos Rosa o Francisco José Cruz, para nombrar a otros...

¿Entonces la visión crítica de otros es necesaria por iluminadora del camino que uno recorre?

El poema suele asumir la parte más misteriosa del lenguaje, puesto que se construye a partir de imágenes, símbolos y ritmos, y la experiencia nos hace ver que cada quien, sobre todo en sus propias palabras, sólo percibe una parte fragmentaria de su enigma. Por eso la mirada ajena puede ayudarnos a relacionarnos mejor con nuestra escritura. Nos ayuda a conocernos, pero como nada resulta simple, debemos aprender también a decantar los comentarios, pues,

como decía Thorton Wilder, "es difícil dejar de convertirse en la persona que los demás creen que uno es".

Muchos lectores críticos son de la opinión de que sus poemarios dan la impresión de que usted ha escrito desde siempre –desde Élegos *(1967)– un solo y único poema. Y en efecto, el signo de lo psíquicounitivo y la reconciliación es sostenido en su poética.*

Tal vez esa observación, que me parece parcialmente cierta, provenga del hecho de que no se advierten cambios bruscos, desbordes violentos, en cuanto he publicado, sino más bien cierto sentido unitivo, como usted dice. Ello no obedece, claro está, a una planificación consciente para que así resulte, sino que se trata de un desarrollo más bien natural, que se vincula con nuestra manera de ser. Con los años percibo, sin embargo, una evolución dictada por la propia experiencia que nos lleva siempre a afinar los medios y precisar las claves, cuando no a complicarlas. Por lo demás, creo que el rasgo de ser unitario como el de ser diverso en un escritor no pasa de ser eso, un rasgo; nada garantiza de valor por sí solo, pues hay, entre los variados, poetas de mucho o poco mérito, como existen unitarios de gran valía, en tanto que otros resultan menores. Todo depende del arte que se tenga para separar lo sutil de lo espeso.

Dentro de ese rasgo, digamos unitivo, ¿siente que con su más reciente poemario, Papiros amorosos *(2002), salda una deuda ante un tema tan difícil y espinoso en la escritura poética: el amor?*

En mis comienzos no publiqué poemas de amor porque advertí los riesgos que supone su escritura. El poema amoroso tal vez requiera mayor distancia que otro género de composición, pues el deseo de corresponder amorosamente a alguien puede llevarnos a escribir naderías, a aquello que

sólo interesa a una pareja y a nadie más. Se me hizo claro entonces que requería, para encararlo, más destreza verbal. La tentativa del poema amoroso convertido en lugar común, tan abundante en nuestra tradición, me llevó a precaverme. Además, en tiempos de mi juventud, durante los años 60, prevalecía cierto rasgo adolescente en la escritura amorosa del continente que solía combinar la utopía revolucionaria con la declaración amorosa. En mi caso, con el tiempo llegué a sentir que tenía cierta deuda con el poema de amor. Después de *Partitura de la cigarra* (1999) quise saldar esa vieja deuda y me di a completar el libro, que más que libro es una sección abierta a la cual quizás añada otros poemas más tarde.

Sí. Me gustaría saber cómo fue el proceso de elaboración de poemas nuevos y de la selección de poemas publicados en colecciones anteriores a la hora de escribir y editar Papiros amorosos.

Lo más difícil fue dar con un tono que se correspondiera con cuanto he escrito, que dialogara con mi propia entonación, y que a la vez se diferenciase de los "modelos" de la poesía amorosa en nuestra lengua durante el último siglo. Al compilar ese volumen añadí otros poemas de mis libros anteriores –por ello digo que se trata propiamente de una sección–, unos diez que sintiese en sintonía con el conjunto.

Papiros amorosos *es su poemario más ceñido estructuralmente a un "tema" único. ¿Qué le ha dejado el ejercicio de la poesía amorosa?*

De esa escritura me ha quedado el convencimiento de que el amor es tan misterioso como la muerte, si no más. De nuestro naufragio, para usar una hermosa noción de Ortega y Gasset, quedan, como él dice, las brazadas que damos encarnadas en los signos de la cultura, pero también queda la

voz del amor porque en el centro de todo naufragio se halla el amor, sin el cual nos desvaneceríamos más rápidamente.

*¿Podríamos decir que el poema "Creo en la vida" (*Terredad, *1978) es una suerte de Credo poético suyo, íntimo y personal?*
Sí. Una suerte de Credo, un breve Credo que privilegia la afirmación de la vida sobre la angustia de la muerte, tan frecuente en mis primeros poemas. El poema esboza en trazos elementales la fe en la verde fuerza de la vida.

¿Cómo se siente y evalúa al leerlo hoy, poco más de 25 años desde su publicación?
Lo releo y no me disgusta, aunque pienso que si lo escribiese ahora tal vez lo haría diferente, pues las voces que encubre la palabra "yo" son muchas a lo largo de una vida, y entre el que era entonces y el que soy ahora media mucho tiempo. En cuanto al vitalismo, Hannah Arendt destaca en su ensayo sobre Bertolt Brecht que la muerte de Dios no siempre lleva a la desesperación, al contrario, como elimina el temor del Infierno, puede terminar en júbilo y en un "sí" a la vida. Tal vez sea cierto, pero la forma de expresar el júbilo es distinta de un hombre a otro. Si nos atenemos a Brecht, no sé cómo combinar la defensa de la vida con su alabanza y justificación de Stalin.

En su texto "Kafka y sus precursores", Jorge Luis Borges habla de los escritores que han inventado su propia tradición. Se me antoja que usted podría ser uno de esos autores. ¿Cuál sería su tradición?
Agradezco sus palabras, pero sin falsa modestia no podría atribuirme ningún mérito de invención retrospectiva. Ello es cierto en la obra de Kafka –sobre todo en Kafka releído por Borges–, que nos ayuda a descubrir, por ejemplo, al *Bartleby* de Melville como una precreación esen-

cialmente kafkiana. En mi caso, simplemente hablaría de la tradición de mi lengua, y dentro de ella la que me resulta más afín: la que arranca del Romancero y pasa por Manrique, Fray Luis, Quevedo... en verdad, casi todo el Siglo de Oro, y luego, tras cierta penumbra reaparece en Machado y Juan Ramón Jiménez. Y sobre todo, el diálogo que con esos autores se ha cumplido en Hispanoamérica, así como la nueva entonación que en el continente distingue a nuestra lengua. Los vasos comunicantes: lo que hay de Quevedo en Vallejo –y en la prosa de Borges–, por ejemplo; sin descontar la entonación brasileña que ha enriquecido a la nuestra. Pienso que la tan celebrada generación española de 1927 debería ser leída en paralelo con la brasileña de 1922.

No creo encontrar otro escritor venezolano contemporáneo que cultive el uso del heterónimo como usted. ¿Para qué existen Blas Coll o Tomás Linden?

La heteronimia es un recurso literario, apenas eso, y emplearlo, por sí solo, no garantiza logro alguno. Los apócrifos de Machado o Pessoa valen por el genio poético que en ellos pusieron sus autores. Es un fenómeno que si bien ha existido en otras épocas, a principios del siglo XX alcanzó una extraña reivindicación por parte de poetas notables, el primero de los cuales fue el francés Valery Larbaud, creador de un gran poeta, el peruano-norteamericano A. O. Barnabooth. Hacia mediados del siglo XX, la práctica de la escritura oblicua, como la llamo, declina. En nuestros días sólo puedo nombrar al gaviero Maqroll, de Álvaro Mutis, y a Horacio Martín, de Félix Grande. En mi caso, el primero ha sido Blas Coll, el tipógrafo de Puerto Malo, y luego algunos de sus contertulios o discípulos, los famosos "colígrafos", entre quienes se encuentran Tomás Linden, Sergio Sandoval y uno que acaba de aparecer en Ediciones Ekaré,

Eduardo Polo, autor de un libro de rimas para niños que lleva por título *Chamario*. Lo escribí hace unos 24 años, y ahora, gracias al trabajo editorial de Elena Iribarren, ha salido de la gaveta.

Usted ha dicho que en todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su necesidad; que cada palabra debe convencernos de que está ahí porque es más necesaria que otras no empleadas y a la postre, más válida que el mismo silencio. ¿Son la exactitud y la transparencia rasgos que le han tomado mucho esfuerzo desarrollar formalmente en su obra, o que son más bien parte de su temperamento e instinto?

En la medida en que haya conseguido algo de esa precisión, diría que es a la vez una cuestión de temperamento y de largo trabajo. La poesía requiere un dominio de condensación, lo que Brodsky denomina "el laconismo instintivo del poeta". Importa, sin embargo, que ello se logre del modo más natural posible, sin exhibir las dificultades, sino, al contrario, tratando de superarlas mediante "la difícil sencillez". En ello tiene mucho que ver el trabajo. Ungaretti, cuya poesía completa no sobrepasa las 170 páginas, afirmó que el día que menos trabajó lo hizo durante unas cuatro horas. Y cuando al final de sus días se vio reconocido por la fama, entró en problemas con su editor, pues a cada reedición, lejos de agrandar, iba suprimiendo versos y palabras. Es decir, su mucho trabajo le aguzó aún más su exigencia crítica. En cuanto a la instintiva necesidad de laconismo en la escritura poética, me gusta repetir esta frase del Infante Don Juan Manuel, el autor de *El Conde Lucanor*, que contiene una regla de oro para todo poeta: "Pónelo en las menos palabras que puedan ser".

¿Sería una osadía de mi parte decir que existe en buena parte de su obra poética una búsqueda de religiosidad propia y heterodoxa?

La poesía es un diálogo con el misterio, con esa otra parte de nuestra vida que no sabemos dónde está. El sentimiento religioso le es próximo, como, por lo demás, a toda manifestación artística. No me refiero a las formas elaboradas de las iglesias, que tienen que ver más bien con la política de las creencias, sino a un sentimiento de piedad cósmica que es más o menos natural a todo poeta y diría que a todo hombre. En la poesía, además, se manifiesta con mayor fuerza pues su elemento esencial es la palabra, y ésta resulta por demás misteriosa; solemos pensar que es un invento del hombre, pero como pensamos con palabras es posible que ellas mismas nos induzcan a tal creencia. Los egipcios atribuían su invención al dios Toth, "el señor de las palabras divinas", el dios del lenguaje, representado con cuerpo de hombre y cabeza de ibis. Fue este dios el primero en afirmar que en el principio de todas las cosas está el Verbo. Volviendo a su pregunta, sí creo que en algunos de mis poemas pueda hablarse de un sentimiento cercano a lo religioso en el sentido antes dicho. A propósito de esto, el viejo Blas Coll escribió en uno de sus apuntes: "Un dios que no proteja a los ateos ninguna revelación puede traernos".

Al leer muchos de sus poemas, como "Soy esta vida" (1978), pareciera que, más allá de un recurrente halo melancólico, usted apostara de un modo hasta metafísico –que no cándido– a un futuro mucho más esperanzador que escéptico.

Es un poema que tiene algunos años, pero es verdad, tanto en ése como en algunos otros se invoca la esperanza, si bien de un modo sobrio y no cándido. Ello tiene que ver con la afirmación de la vida, que no se puede definir sino en términos de esperanza. Y tiene que ver también con el rechazo de cierto catastrofismo europeo, muy presente en el arte de posguerra. No vivimos en el mejor de los mundos ni en el mejor de los siglos: los pensadores nos advierten que

éste recién comenzado es el siglo en que nos toca atravesar el desfiladero atómico; sin embargo, la poesía custodia la esperanza, aunque no deba hacerlo de modo enfático ni demasiado ingenuo.

Siento que una voz que habla desde la genuina piedad y humildad permea prácticamente toda su obra; y creo que es –sin proponérselo– una forma de acercar al lector. ¿Qué puede decirnos de la humildad poética, de la humildad autoral, si acaso cabe hablar de esos términos?

Ese tono de piedad, cuando existe genuinamente, proviene casi siempre de la formación familiar y también de la formación artística. Lo digo no tanto pensando en mí, sino en grandes poetas a quienes admiro, como el italiano Umberto Saba, en cuya voz se siente esa piedad cósmica a que me referí antes, y que en la tradición italiana se remonta a San Francisco de Asís. Es el tono también de Antonio Machado, en su poesía y su prosa. Digo que la formación artística influye mucho porque, desde el comienzo, junto con el aprendizaje de las formas y procedimientos –y esto vale para todo arte– se va cumpliendo también el trabajo de ser, el trabajo del Yo, que todo aprendiz despierto advierte desde temprano. Que ello pueda acercar al lector o alejarlo, no debe entrar en los cálculos de un poeta, puesto que se trata de su ser, de su formación como hombre, donde el cálculo no cuenta.

¿Cómo se sintió cuando vio el segmento del film 21 gramos, *en el que Sean Penn lee versos suyos y añade que pertenecen a un poeta venezolano?*

Sin modestia: me sentí hondamente complacido, ¿qué más puedo decir? Complacido y agradecido de Guillermo Arriaga, el novelista mexicano autor del guión, que decidió incluir esos versos míos en su extraordinaria película.

Se trata, además, de una película de mucha calidad, que presenta un juego de actuaciones insuperables, amén de la dirección de González Iñárritu. Algunos muchachos espontáneamente aplauden, sobre todo por la mención de la palabra "venezolano", acaso porque en estos momentos son pocas las alegrías que llegan asociadas a esta palabra: alguna hazaña deportiva, el memorable triunfo de la Vinotinto, éxitos de los beisbolistas, etcétera. Lo demás es descalificación que proviene del alto gobierno, afirmaciones que no se pueden decir y creer al mismo tiempo.

¿ Qué le dice a usted el hecho de que su poesía haya llegado hasta Hollywood, o dicho de otro modo: a qué se lo atribuye?
Es mera casualidad, puro azar. Recordemos a Breton: "El azar es la única divinidad que ha sabido conservar su prestigio".

¿Después de haber visto esa secuencia fílmica, se siente aún ajeno a los tiempos actuales, como creo dijo alguna vez?; ¿mantiene dudas sobre si la poesía todavía tiene lectores o escuchas?
He hablado en otra ocasión del eclipse de la poesía, para aludir a su extrañamiento en la actual época. Después he dicho que los Festivales de Poesía, que se han vuelto más frecuentes y concurridos por todas partes en estos tiempos entremilénicos, constituyen un primer indicio de que el eclipse comienza a ceder. Ojalá. McLuhan afirmó una vez que con el lanzamiento de Sputnik en 1957, el mundo quedó envuelto en una placenta y el arte dejó de ser un lujo para convertirse en una necesidad.

Entrevista a Eugenio Montejo[57]

Francisco José Cruz

Tu poesía desarrolla una concepción del tiempo que cuestiona su linealidad. El tiempo se hace maleable; no hay fronteras para el presente, el pasado y el futuro. Así, vivos y muertos se reúnen en el espacio activo de la memoria, y vida y muerte empiezan a ser realidades borrosas, casi indistinguibles. ¿Es este planteamiento un modo rebelde de la impotencia de no parar el tiempo o supone la intuición de fondo de que, en verdad, es más reversible de lo que lo vivimos? ¿Qué nos devuelve un poema?

En la sicología de nuestras gentes suelen manifestarse corrientemente, además de la concepción lineal del tiempo, tan cara al pensamiento europeo, otras nociones de origen amerindio o africano, según las cuales el tiempo es percibido desde una perspectiva circular, menos parcelada, donde coexisten los instantes del pasado y del presente. Quizá sea éste el origen de esa propensión a abolir en mi poesía las fronteras a que te has referido. En la escuela se nos habla del tiempo como de una continuidad no espacial, en la cual los acontecimientos ocurren en una sucesión aparentemente irreversible a partir del pasado, a través del presente y en dirección al futuro. Tal es la concepción del tiempo que tiende a representarlo como una flecha indetenible, como la famosa hilera de velas del poema de Cavafis, o bien como se expresa en el conocido verso machadiano, según el cual "ayer es nunca jamás". Para ilustrar esta otra concepción incorporada a nuestra cultura mestiza, si hemos de atenernos a la representación espacial del tiempo, me valdría de la misma flecha, pero añadiría que en vez de una dirección

[57] *Carmona-Caracas, marzo-agosto 2001.*

Francisco José Cruz es poeta, crítico literario y director de la revista Palimpsesto, que se edita en la ciudad de Carmona, España. La presente entrevista fue publicada originalmente por la revista Hablar / Falar de Poesía, núm. 5, en Badajoz, España, el año 2002.

fija, ésta puede apuntar hacia cualquiera de los infinitos puntos de una esfera, vale decir, hacia los seis horizontes posibles con sus inabarcables variaciones. De acuerdo con tal representación, los instantes pueden venir hacia nosotros o alejársenos, dirigirse a un lado u otro, hacia arriba o hacia abajo, cada uno guiado por su imprevista meta. Desde tal perspectiva ya no es posible afirmar que "ayer es nunca jamás", pues nada en definitiva se percibe de un modo radicalmente conclusivo. Para decirlo gramaticalmente, moramos, de acuerdo con esto, en la tierra del gerundio perpetuo.

Por otra parte, no sabría decir si ello encubre un sentimiento de mera impotencia rebelde que debo cargar a mi cuenta. Diría que cuanto he tratado de escribir hasta ahora se relaciona, de modo más o menos consciente, con esa noción del tiempo, dialoga sensiblemente con ella. "El tiempo es redondo y atormenta", anoté en un poema escrito hace más de treinta años. Añadiría, por último, que si a la poesía se llega, cuando se llega, por una dádiva de gracia, la precisión de su atmósfera depende enteramente de la noción del tiempo común al poeta.

Al abolir el tiempo, muchos muertos nos habitan: somos en la medida en que viven en nosotros. Ellos nos conforman. ¿Qué nos revela este sentido de la identidad compartida? ¿Es un modo de nostalgia o, más bien, la denuncia de la soledad actual del hombre, de su desorientación e insuficiencia para autorreconocerse como individuo?

Digamos que el tiempo ciertamente no ha sido abolido, sino que se lo percibe de modo diferente, a la manera, por cierto, de algunas concepciones antiguas que a la luz de esta visión resultan actuales. Así para el tiempo como para otras ideas que resultan afines. Según algunos viejos principios de sabiduría china, por ejemplo, el cuerpo de un hombre

es un templo a la memoria de sus padres, la parte material donde puede de algún modo reencontrarlos. Se trata, como ves, de una identidad compartida, una identidad que se cuida de no ocultar sus raíces. Ahora bien, examinadas a la luz de nuestra época, puede suponerse que tales ideas denuncian la creciente soledad del hombre contemporáneo, la del hombre que hoy ha sido devuelto a la soledad de su platónica caverna, no obstante encontrarse paradójicamente en el centro de una formidable revolución de las comunicaciones.

Por lo demás, puede haber de mi parte, aunque no deje de contradecirme, algún resto de nostalgia ante lo irreversible. Digo esto porque nunca me pareció fecunda la abolición absoluta que de la nostalgia proclamaron algunos teóricos europeos de los movimientos vanguardistas, como tampoco nunca me ha parecido fértil en el campo artístico el abuso del sentimiento nostálgico.

Esta idea totalizadora del tiempo conlleva una noción del espacio asimismo abarcadora: el lugar en que se está remite de inmediato al lugar en que no se está. El calor del trópico, su exuberancia echan de menos la nieve y sus paisajes desnudos. Si los tiempos desbaratan sus límites, los espacios los remarcan, expresando así el deseo insatisfecho: Islandia y lo lejos que nos queda, / con sus brumas heladas y sus fiordos / donde se hablan dialectos de hielo / [...] Es este sol de mi país / que tanto quema / el que me hace soñar con sus inviernos. *("Islandia",* Algunas palabras, *1976) La nostalgia por la nieve en tu poesía, ¿es una manera de no alentar el tópico tropical del paraíso? Háblame de tu inclinación por la nieve.*

La dirección multiforme del tiempo termina por invadir la del espacio, como sagazmente observas. El espacio nos transmite así una relación mutante. Nada de esto, sobra decirlo, comporta una suma de conceptos a partir de los

cuales se elabora el intento de escritura poética, sino que se trata más bien de formas que convida la imaginación artística sin demasiado cálculo previo, formas que, por lo demás, emplean también algunos otros poetas. El caso es que si el pasado y el futuro se mezclan, también lo cercano y lo lejano, la presencia y la ausencia se confunden e interpenetran. Quizá en el fondo de esta noción espacial se encuentre la observación del viejo Blas Coll –ya hablaremos de él– según la cual "la materia reposa en la nada como el hielo en el agua". Las antinomias del tiempo y del espacio vienen a ser, cuando las convalida el ritmo y la precisión de las palabras, sutiles recursos de la expresión poética, formas inéditas de su retórica, dicho sea en el buen sentido del término. Por eso, cuando nuestro tórrido paisaje es el motivo del poema, no es de extrañar que, a veces, las puertas se atasquen en la nieve, como digo en un poema reciente, a causa de "tanta nieve no caída / que siempre sigue no cayendo / hasta que todo este calor se vuelve frío". En "Islandia", el poema que citas, se hace bastante explícita "esta contradicción ecuatorial / de buscar una nieve / que preserve en el fondo su calor" . . .

Ahora bien, la visión arcádica de nuestro paisaje, que comienza con la relación de Cristóbal Colón en el tercero de sus viajes, cuando llega a la desembocadura del Orinoco y cree localizar allí nada menos que el Paraíso, es la que prevalece en muchos cronistas, siempre propensos a encontrar en el trópico un lugar paradisíaco. Sin embargo, nuestra geografía es, a pesar de su belleza, a menudo hostil e indomeñable. La variación de temperatura a que está expuesto el hombre en algunas zonas puede ir desde más de 40° a la sombra durante el día hasta 17° en la madrugada. Un paisaje a menudo feraz, pero indómito y peligroso, muy diferente de la pintura idílica que predomina en las páginas de los cronistas, dados a reproducir mediante una sintaxis algo delirante las arrebatadas sensaciones que lo desconoci-

do imprimía en sus ánimos. En cuanto a la nieve, creo que su añoranza es compartida por no pocos escritores de la región tropical. En mi caso, lo he dicho antes, tal vez constituya un modo de evocar la harina de "el taller blanco", como he llamado a la vieja panadería de mi padre. En fin, sin deseos de representarme en ella lo virginal a toda costa, lo exactamente puro, en el primer poema de *Partitura de la cigarra* anoto a modo de conjetura que "nuestro viejo ateísmo caluroso / y su divagación impráctica / quizá provengan de su ausencia"... Y asimismo el viejo Blas Coll, en uno de sus apuntes afirma que nuestra añoranza por la nieve tal vez provenga de la creencia de que ella enseña a perdonar, en tanto que el sol resulta siempre más implacable.

Si la obra de Vicente Gerbasi, uno de los padres de la poesía venezolana contemporánea, nace de la mirada atenta del paisaje natal, y su meditación gira en torno a esa mirada minuciosa, llena de matices y relieves –la sinestesia es uno de sus recursos frecuentes–, el paisaje en tu escritura se entrevera en la meditación, no es el origen o el motivo central de ella. No se trata ya de nombrar todo: se da por hecho. Tu poesía recoge sólo aquellos elementos del paisaje que cada poema necesita para materializar su pensamiento y hacerlo habitable. Compartes con Gerbasi la conciencia del paisaje propio. Sin embargo, tu poesía, al contrario que la suya, lo interioriza más. Esto lleva consigo, a su vez, una mayor concisión expresiva. ¿En qué aspecto la obra de Gerbasi influye en la tuya y cómo reaccionas ante esa influencia? Considerando la poesía de algunos de tu generación – Juan Calzadilla, Rafael Cadenas, Ramón Palomares...–, ¿es la tuya, junto a la de Palomares, la que en un principio está más cerca de Gerbasi y la que, al contrario de lo que ocurre a la obra de Palomares, más se aleja?

A partir de la generación poética venezolana de 1918, que es anterior a Gerbasi, se hace más evidente la incorporación

de nuestro paisaje a la poesía. Antes hubo sin duda intentos esporádicos, de intención acaso menos unánime, y las más de las veces sólo se manifestaba un paisaje más bien literario, asimilado a través de lecturas. En Gerbasi se da en plenitud la representación del paisaje como fundamento de su poesía. Toda su obra gira en torno a un ámbito mítico, que tiene su arraigo en Canoabo, su aldea nativa, donde se radicaron sus padres a comienzos del siglo XX, cuando llegaron de Italia. La de Gerbasi es una palabra encantada, que se manifiesta tempranamente a través de un tono parasurrealista y mágico, de una naturalidad convincente. Estimo mucho su obra, sin embargo, no creo haber internalizado su influencia. Quienes integran la generación de 1958, a la que pertenecen Cadenas, Calzadilla, Palomares, Guillermo Sucre, Ludovico Silva, Miyó Vestrini, Francisco Pérez Perdomo y varios otros entre los que me cuento, encontramos en la obra de Gerbasi –como en la de Ramos Sucre, un poeta anterior y, como se sabe, muy distinto– referencias memorables. No hubo por parte de sus integrantes un acuerdo de propósitos definidos, sino las comunes coincidencias de quienes tratan de sintonizar el espíritu de una época. Tanto las coincidencias como las diferencias de intenciones no dejaron de mostrarse desde el comienzo.

La importancia de tu obra, al menos leída hoy, es ya un punto de referencia de la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. Por esto, su sobriedad, su precisión, la búsqueda de las palabras justas, su huida del alarde y del adorno, la estructura del poema como una urdimbre –no como un despliegue– suponen una toma de postura frente a una corriente muy hispanoamericana, desmelenada, caótica, enumerativa, proliferante. Háblame de tu actitud creadora sobre todo cuanto te comento y qué autores, poemas o reflexiones orientaron tu búsqueda propia.

Esta pregunta manifiesta de tu parte una lectura muy generosa de mis poemas que no puedo menos que agradecer. En cuanto a la inclinación irrefrenada y caótica que atribuyes a los poetas hispanoamericanos, creo que se trata de un fenómeno más amplio, que puede ubicarse en todo el espacio de la lengua, a la vez que en distintas épocas, acaso como una consecuencia de la falta de crítica. Ahora bien, para referirnos sólo a nuestro continente, durante la última mitad de siglo, cuando ya se superaba la fatigante polémica del arte comprometido, en ciertos casos el empleo un tanto obvio y mecánico de los procedimientos surrealistas, por un lado, y por otro la adopción imperita de los postulados de Pound –sin sopesar en tal ocasión las diferencias estructurales de nuestra lengua con respecto al inglés– muchas veces produjeron resultados fallidos.

Por mi parte, desde el principio traté de situarme ante las nuevas corrientes sin sacrificar el diálogo con la tradición poética de nuestra lengua. Siempre procuré identificar en la nueva palabra poética algún eco de las voces antiguas, las voces que conforman su magnífica tradición, optando dentro de ésta, naturalmente, por la parte que a mi sensibilidad resultara más afín. La veta lírica que he sentido más cercana procede del Romancero o de más lejos, pasa por algunos anónimos populares y se concreta hermosamente en Manrique y Fray Luis de León. Señalaría luego a Quevedo, el descubridor de Fray Luis, un verdadero océano de placeres precisos, y luego –para decirlo muy resumidamente– la línea hispanoamericana que parte de Vallejo, es decir, de la relectura poética tan personalizada que de Quevedo logra el poeta peruano. Todo ello, claro está, junto a la búsqueda de una entonación específicamente latinoamericana, en la que también hemos de prestar oídos a la poesía brasileña. Hay poetas que infortunadamente no fueron suficientemente leídos en su momento.

La obra de José Asunción Silva, difundida en su integridad sólo tardíamente, habría proporcionado un tono de melodiosa intimidad que no fue frecuente en el modernismo. La del peruano José María Eguren, un explorador de relaciones sonoras semejante al francés Paul Jean Toulet, que sólo vino a divulgarse en el ámbito del idioma en décadas recientes, mucho después de sus invenciones rítmicas. En fin, para volver a tu pregunta, procuré siempre que la nueva palabra no me apartara demasiado de la antigua. Deseché la ironía deliberada por lo que comporta de procedimiento mental, y porque aparta la voz de la naturalidad que le modela el sentimiento. Me atrajeron la gracia y prontitud expresiva del primer Carlos Pellicer, la personal visión del trópico en la obra de Álvaro Mutis –un trópico con sus radicalismos vitales–, la sabiduría verbal de Eliseo Diego, las aportaciones rítmicas de Gonzalo Rojas, junto a los textos teóricos de Octavio Paz, Guillermo Sucre, entre varios otros, sin dejar de lado a los brasileños. A este respecto, no deja de resultarme extraño que las reflexiones sobre poética contemporánea de Cassiano Ricardo, aparecidas hace casi medio siglo, aún no estén traducidas a nuestro idioma.

A lo largo de los años has creado varios heterónimos. Desde Blas Coll –extravagante y solitario teórico de la lengua– hasta Tomás Linden –sonetista de origen sueco–, pasando por Sergio Sandoval, que hace coplas populares. ¿Qué te hace recurrir a la tradición heteronímica? ¿En qué momento reconoces que aquello que deseas escribir no te pertenece a ti firmarlo? ¿Creas antes el personaje que a su escritura o un estilo te da su perfil humano? ¿Cómo vives estos desdoblamientos?

La escritura apócrifa o heteronímica se incorpora de la mano de grandes poetas y constituye una característica del siglo XX, sobre todo en sus comienzos. Fernando Pessoa y Antonio Machado acometen la creación de poetas apó-

crifos, a quienes atribuyen rasgos biográficos y un *corpus* literario autónomo, como es el caso de Alberto Caeiro o de Juan de Mairena. Otros poetas de renombre, como el alemán Gottfried Benn o –varios años antes que Pessoa– el francés Valery Larbaud, contribuyen de modo notable a enriquecer esta tendencia. Es de notar que la época en que se manifiesta tal constelación de heterónimos coincide con el nacimiento del cine mudo, la divulgación de las teorías sicoanalíticas, la formulación de la teoría de la relatividad, etcétera. Parejamente, en muchas partes se intuye la necesidad de ceder la palabra a tales caracteres. El procedimiento de despersonalización proyectiva no ofrece por sí solo, sobra decirlo, garantía alguna de logro cierto. En el caso de Valery Larbaud, Pessoa y Machado, se trata de grandes poetas cuyo genio presta su lumbre al de sus entes apócrifos. En mi caso, guardando toda distancia con estos célebres maestros, di a publicación *El cuaderno de Blas Coll,* las divagaciones fragmentarias de un tipógrafo y políglota algo chiflado, que emprende la tentativa delirante de modificar la lengua y termina hablando por señas. Es un *fou du langage*, como llaman los franceses a quienes sufren esta clase de manía. Coll afirma que el castellano, como idioma que se consolida bajo la hegemonía del cristianismo, es un idioma penitencial, creado para que el hablante, el penitente, se castigue con sus palabras y, sobre todo, con las pesadas estructuras gramaticales. Quienes a diario se reúnen en su tipografía terminan por convertirse en sus discípulos, son los llamados *colígrafos*, de los cuales hasta ahora he publicado los sonetos de Tomás Linden, las coplas de Sergio Sandoval –un místico que reivindica para la copla popular la misma dignidad espiritual del haiku–, así como a Eduardo Polo, de cuya obra sólo sobrevivió un conjunto de rimas infantiles, etcétera. Creo que la opción de la escritura oblicua, como la he llamado, proporciona la ocasión

de desembarazarse de la tiranía del yo y acceder a nuevas perspectivas creadoras. Como fenómeno literario, su práctica se concreta con mayor intensidad a principios del siglo XX, con los autores antes mencionados, luego la tendencia tiende a replegarse. No obstante, aun en tiempos recientes se cuentan algunos ejemplos relevantes, como el Horacio Martín de Félix Grande, de logros inequívocos, aparte del famoso Maqroll, el gaviero de Álvaro Mutis. Creo que al recurrir a un heterónimo, el poeta se vale, más que del yo, de lo que convendría llamar el *poliyó*, un ente más complejo y proteico que, si nos paramos a pensar, se semeja al ratón del ordenador.

Casi todos tus poemas basan su ritmo en la combinación de versos blancos de siete, nueve, diez, once y doce sílabas. Sin embargo, hay un soneto, "Caballo real", perteneciente a tu segundo libro Muerte y memoria, *que siempre incluyes en las varias antologías que has hecho de tu obra. Sólo más tarde, que yo sepa, vuelves al soneto a través de Tomás Linden con su colección* El hacha de seda. *Algunos de estos sonetos podrían estar firmados por ti, ya que forman parte de tu mundo expresivo y temático. ¿Es tu convencimiento de que el poeta moderno raramente logra autenticidad empleando formas clásicas el que te lleva a ampararte en heterónimos para volver a ella?*
El soneto a que te refieres data de una noche de abril de 1967 y fue escrito, por cierto, en muy corto tiempo. Lo incluí en mi segundo libro, no obstante que para aquel entonces pocos eran los poemas rimados y medidos que se publicaban en Hispanoamérica. La abolición del soneto, en especial, constituía casi un punto de honor para muchos jóvenes poetas de nuestro continente. Era aquella una reacción natural en contra del abuso cometido por anteriores generaciones poéticas que reiteraron, con más pena que gloria, las fórmulas clásicas. Se achacaba al soneto lo que sólo

debía atribuirse al menguado talento de algunos creadores. No se reparaba en que algunos poemas significativos de este tiempo, como "Piedra negra sobre una piedra blanca", de César Vallejo, eran sonetos, con el particular tono del autor de *Los heraldos negros*, pero sonetos, al fin y al cabo: un dispositivo verbal de 154 sílabas, de las cuales 14 eran homófonas. En fin, mucho más tarde publiqué *El hacha de seda*, concebido más bien como un homenaje al Siglo de Oro. Ahora bien, pienso que la autenticidad poética, cuando es verdaderamente tal, termina por trascender y abrirse camino, sea a través de un poema de formato clásico, sea a través de otro de formato más o menos libre. Creo que en esto la entonación del primer verso –el verso que dictan los dioses, según afirma Paul Valéry– es la brújula para indicarnos de qué forma ha de vestirse y qué tratamiento debe darse al poema. En mi caso, como dices, suelo emplear normalmente un verso de pocas variaciones, guiado por el uso de la palabra diaria y por el ritmo que origine el poema. En los poemas de *Papiros amorosos*, un conjunto reciente que aún se halla inédito, todo está dictado por el ritmo, sin una rigurosa sujeción métrica. El ritmo, sin embargo, gobierna con no menor sujeción la forma de la frase poética. Ya se sabe que no hay verso enteramente libre, que sólo existen, como decía Eliot, "versos buenos, versos malos y el caos". En todo caso, lo importante será siempre conseguir en la escritura de un texto esa "voluntaria suspensión momentánea de la incredulidad, que constituye la fe poética", según afirma insuperablemente S. T. Coleridge.

Tu poesía oscila entre el descreimiento y la necesidad de trascendencia, trascendencia que tiene que ver con cierta comprensión mítica del mundo. El poema desea recuperar esa relación armónica del hombre con la naturaleza, supuestamente perdida desde no se sabe cuándo, y lo logra a duras penas, dotando de

conciencia a los árboles y a los pájaros pero sin entenderlos del todo. El poema casi siempre establece una pugna entre la lucidez desarraigada de un solitario y su anhelo de integración en el ritmo terrestre. George Steiner, en Presencias reales, *conecta la aspiración trascendental con las grandes obras artísticas, de modo que la falta de esta aspiración es, para él, la causa de la decadencia del arte actual. ¿Es la poesía el último refugio espiritual del hombre, su única salida? Háblame de cuanto te comento.*

Descreimiento y necesidad de trascendencia, de nuevo una tensión antinómica, esta vez concretada no en un aspecto formal expresivo, sino en el campo de las ideas, y de ideas que mucho importan. En la pugna que observas entre la lucidez sin arraigo y el anhelo de armonía, muchas veces procurado en mi caso a través de una comprensión mítica del mundo. "Cuando más sufro –dice Ungaretti– es cuando no estoy en armonía". Alguna vez escribí que la poesía es un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario, quizá porque creo que ella resulta próxima a cierta forma de oración en su diálogo con el misterio. El caso es que en nuestros días encarna la última religión que nos queda, a fin de cuentas, la única que podemos contraponer a la omnipresente religión del dinero. Sin embargo, al reconocerla próxima a la oración es necesario aclarar que me refiero a una oración desnuda, monológica y nada común, muy distante del político ritualismo de las iglesias. Se trata de una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dure la oración. La única que se precisa, en fin, para inventar la cantidad de Dios que cada uno niega diariamente. La afirmación de Steiner me parece sugestiva en más de un sentido. Al pie del *Autorretrato* pintado por Alberto Durero a los 27 años, está escrito de su puño y letra: "todo lo que he hecho proviene como yo de allá arriba" (cito de memoria). Bajo la imperante religión del dinero es muy difícil

crear algo tan valioso como *La Pietá*, de Miguel Ángel, *La pasión según San Mateo*, de Bach, o los poemas de San Juan, de W.B. Yeats o de Whitman. Algo más que dinero es imprescindible para llegar a esto. ¿Qué faltaría en verdad? Ese sentimiento trascendente al que alude Fausto en el jardín de Marta, cuando le aclara a Margarita que puede llamarlo Dios, Felicidad, Amor, etcétera, el nombre en verdad no importa, pero sí su presencia, sí la embriaguez que proporciona, pues "ese sentimiento es todo".

Tanto tus ensayos como tu poesía muestran tu trato cordial, incluso afectivo, con el lenguaje. Tu obra nos recuerda que el lenguaje forma parte del hombre y que no es sólo uno de sus instrumentos. Aunque para que resulte eficaz, hay que vigilarlo estrictamente, colocando las expresiones justas en el sitio adecuado, su realidad es una vivencia interna, una dimensión orgánica del espíritu humano. Sin embargo, "Contramúsica", poema de Partitura de la cigarra*, tu último libro publicado hasta hoy, nos da una visión casi darwiniana de las palabras, visión inesperada para los que estamos acostumbrados a la entrañable acogida de tu poesía:* "En vano busco la prosodia beatífica, / la quietud de la nieve silábica. / Tan pronto llegan, las palabras se retan, / se baten, se combaten, no cesan, / viven en guerra como los átomos del mundo, / como los glóbulos de la sangre". *¿Qué significa este poema en tu trayectoria creadora?*

Creo que el lenguaje nos determina mucho más que cualquiera de nuestros sentidos. Con los años se refuerza nuestra creencia en su fuerza autónoma, al punto que, como afirma Octavio Paz, terminamos por convencernos de que es el verdadero autor de un determinado poema. Su armonía, su naturalidad, provienen de la destreza del poeta para hacer posible que hable a través de sí. Y la conquista de su armonía supone rupturas que permitan luego acceder

a nuevos estados de habla, a más sutiles realidades de la sensibilidad. En "Contramúsica" está presente esa ruptura constante que las palabras suscitan antes de orquestar su tensión armónica, cuando finalmente ésta se alcanza, si se alcanza. El poema sorprende un tanto porque muestra la raíz de la música, la tensión oculta sustentadora de la flor melódica que celebramos al reconocerla. El poeta rumano Lucian Blaga afirma que la raíz posee siempre una apariencia demoníaca, por oposición al resto de la planta que trasmite una visión más plácida. La raíz, en tanto que órgano de sustento y lucha, adquiere tal forma, sin duda por la tensión a que ciegamente está sometida. Pues bien, ese poema parece acercarse a las palabras por el lado raigal de éstas, por la demoníaca apariencia de opuestos que incesantemente se combaten. El poema, junto con algunos otros del mismo libro, concreta a su modo una cierta exploración en las paradojas que confrontamos a diario. Pero ello no supone un juego de ironías, aunque a veces el guiño del humor no esté demasiado lejos. En "El adiós de Jorge Silvestre", que pertenece al mismo libro, se lee: "Adiós al ruego nocturno de mi lámpara, / a mis poemas que siempre dicen lo contrario"...

Durante varios años has sido Consejero cultural de Venezuela en Portugal y has escrito poemas de homenaje a Lisboa. Has tratado con poetas portugueses, entre ellos António Ramos Rosa y José Bento, a quienes has traducido. ¿Qué te ha aportado esta relación y en qué sentido ha afectado a tu concepción creadora?

Viví en Lisboa cerca de siete años. Anteriormente la había visitado varias veces en mi juventud, antes de la caída de la dictadura. Un amigo portugués ya fallecido, Rui de Carvalho, médico residenciado en Caracas a principios de los sesenta, me indujo a visitarla y me dio a conocer muy

tempranamente a Pessoa. Conservo un imborrable afecto por su tierra y sus gentes, así como una firme admiración por su literatura. Siempre he creído que la escuela poética portuguesa ha sido de una continuidad invariable, por oposición a la de nuestra lengua que unas veces anda por las cumbres y otras se vuelve subterránea. La creciente fama de Pessoa –el caso Pessoa– ha atraído con intensidad la atención europea hacia sus letras, pero se olvida que Pessoa no viene de la nada: son reconocibles sus maestros dentro de su lengua, sin dejar de mencionar como su especial *precipitante* a Mário de Sá-Carneiro, ese poeta muerto a los 26 años que, según el mismo Pessoa, "no tuvo biografía, sino genio". Guardo un hondo recuerdo de la amistad de António Ramos Rosa y José Bento, así como de otros poetas con quienes pude relacionarme, como Pedro Tamen, Eugenio de Andrade, Nuno Júdice, Fernando Echavarría y los ya idos Fernando Assis Pacheco y Al Berto. Conversé fugazmente un par de veces con Saramago, antes de que obtuviera el premio Nóbel, pero no se me ocurrió preguntarle entonces cuál era el heterónimo pessoano que prefería, ya que él había novelado los días finales de Ricardo Reis. Se trata de una pregunta que Proust, de vivir hoy, tal vez habría incorporado a su famoso cuestionario. Más tarde leí en algún lugar que alguien se la formuló a Octavio Paz y éste respondió sin titubear: Alberto Caeiro. Cuando le preguntaron por qué lo prefería, añadió simplemente: porque no lo comprendo.

De *La religión del vacío y otros ensayos*
alrededor de la obra de Eugenio Montejo

La música necesaria de Eugenio Montejo[58]

Gustavo Guerrero

Conozco a Eugenio Montejo desde hace ya más de veinte años. No recuerdo cuándo ni dónde nos vimos por primera vez, pero sí sé que su amistad fue uno de los más espléndidos obsequios que llevé conmigo a París en 1981. Desde entonces la conservo como el aura de una presencia que ha sido constante a pesar de la distancia y de las contadas horas que hemos pasado juntos en las últimas dos décadas. Y es que pocos e infrecuentes han sido, en verdad, nuestros encuentros. Alguna vez coincidimos en una mesa redonda en Alemania, en otra ocasión nos vimos en España y, si no me equivoco, en los Estados Unidos. Cada vez que paso por Caracas lo busco fielmente aunque no siempre lo encuentro; pero luego me llegan noticias suyas, a través de nuestros amigos comunes, desde México o Ginebra. También me llegan puntuales sus libros de poesía, que leo y releo con un secreto fervor teñido de admiración y de afecto. Quisiera que estos dos sentimientos guiaran mis breves palabras de homenaje, pues, como enseñan los románticos y como ha escrito el propio Eugenio, "nada ayuda tanto como la emoción para esclarecer lo que de verdad es necesario". En ella reposan, efectivamente, las claves de una forma de conocimiento que hace de la comprensión una intensa experiencia e inscribe sus certidumbres en el nivel más profundo de una subjetividad compartida.

Leer a Eugenio ha sido, para mí, una de las principales vías de acceso a ese conocer otro de la poesía: el enigma de una muy particular descripción del mundo que sólo se vuelve plenamente inteligible como un eco de nuestra

[58] *2001 (reproducido en La religión del vacío y otros ensayos, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2002).*

sensibilidad. Somos nosotros los que sancionamos la validez del poema a través de una respuesta interior que tiene el carácter de un juicio; pero es el poeta el que es capaz de suscitar, con la palabra más personal, la reacción más general: la comunión de los lectores en torno a una misma experiencia. De pronto, nos reconocemos en algo que desconocíamos, pero que ahora forma parte de las palabras –y las cosas– de la tribu. Borges afirmaba que la más difícil maestría consistía en "hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora". La fuerza cognitiva de la poesía de Eugenio –su poder de revelación– procede en buena medida del logrado punto de equilibrio que consigue entre la tradición y el asombro, entre la lengua común y el habla más íntima, entre lo que pertenece a todos y lo que es único e intransferible. Conquista mayor, es ésta, sin lugar a duda, una de las características más destacadas y más singulares de su poesía dentro del contexto contemporáneo. Como poeta de nuestra tardía modernidad, Eugenio escribe en un tiempo de aguas revueltas y de vientos sin norte: el tiempo de la crisis del sentido. Fase última de la utopía libertaria del romanticismo, otoño de las vanguardias y de sus poderes de negación, como dijo Paz, nuestro presente traduce a menudo el viejo combate contra el academicismo y la preceptiva estética en las expresiones más torpes y perezosas de una creación tópicamente espontánea y desprovista de cualquier sistema de regulación interna. Pero, como solía afirmar Roland Barthes, "el régimen del sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o nula, el sentido no existe". Innumerables son los artistas que ignoran hoy esta verdad, incontables son los poetas que la desconocen. Eugenio, como los antiguos orfebres, tiene, por el contrario, una muy alta conciencia de su oficio y sabe que el principal reto del poeta actual es la producción de un sentido. "En todas

las palabras de un poema –escribe– ha de leerse siempre su necesidad, vale decir, que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas, incluso, lo que todavía es más complicado, son más válidas que el mismo silencio".

Piedra angular de su poesía, esta necesidad recorre cada uno de sus versos y los va asociando en la límpida arquitectura de exactas prosodias que conforma el poema. No en vano destacaba Guillermo Sucre, en *La máscara, la transparencia*, la pasión constructiva de Eugenio, una de las más notables cualidades de su obra que aparece ya con su primer libro, *Élegos* (1967), y allí se compara con la labor de una araña. A través de los años, en *Muerte y memoria* (1972), en *Algunas palabras* (1977), en *Terredad* (1978), en *Trópico absoluto* (1982), nuestro poeta no ha cesado de tejer sus espléndidas estructuras rítmicas y verbales. Pero su empresa no sólo tiene un contenido estético, sino que expresa además una ética de la escritura. Como él mismo señala en uno de sus ensayos, "la simetría con que la araña reproduce cierto orden innato, es la base de subsistencia de su especie, como también en el poeta establece el lenguaje una cierta simetría, que constituye una parte ciertamente vital para la pervivencia de todos". Cabe preguntarse, sin embargo, por qué considera Eugenio que es tan ciertamente vital esta construcción de redes o correlaciones. La respuesta está en esos memorables poemas de sus libros donde la rigurosa música de las palabras pone en marcha, una y otra vez, la gran cadena del ser que nos une a nuestro destino terrestre y, ante el vacío de la historia, nos recuerda que no estamos solos, que somos una criatura entre las criaturas. Como en una espiral infinita, pasan y vuelven hombres, pájaros, astros, árboles y ciudades enlazados en un canto de claro designio religioso que viene de muy lejos y avanza contra el tiempo: el antiguo canto de Orfeo. Aunque a veces se tiña

de ironía moderna, aunque a veces se quiebre ante la duda agónica, la voz del mítico vate persiste en la voz de Eugenio y le aporta un sentido y un fin: su profunda vocación unitiva. De ahí que a menudo se tenga la impresión de que nuestro poeta ha escrito desde siempre un solo y único poema bajo el signo de la reconciliación; de ahí que, con no menor frecuencia, fiel a su herencia romántica y simbolista, nuestro poeta se enfrente con los límites del lenguaje y, como su heterónimo Blas Coll, sueñe con escribir con el rumor del viento, o con la solidez de la piedra o el perfume de una taza de café. *Alfabeto del mundo* (1996) es el lugar privilegiado de esta utopía mimológica que se realiza al fin de un modo prodigioso e inesperado en la reciente *Partitura de la cigarra* (1999), uno de los libros más importantes de nuestra poesía en los últimos años. Allí el poeta no sólo nos habla del paisaje sino *desde* el paisaje: lenta e insensiblemente, su voz se va convirtiendo en el canto mismo de la cigarra, que se repite y se renueva a través del tiempo, de generación en generación.

Algo queda, nos dice Eugenio: esa música de la vida más necesaria que el silencio, esa música que, en cada uno de sus poemas, se despliega en una hermosa trama de palabras. No es ésta, sin embargo, la única enseñanza que retengo de su poesía. A lo largo de estos veinte años lejos de Venezuela, he aprendido leyendo a Eugenio otras cosas. Sé, por ejemplo, que "esta tierra feraz, sentimental, amarga,/ que no se deja poseer,/ no será de nosotros ni de nadie/ pero hasta en la sombra le pertenecemos". También he comprendido que, en cada uno de mis viajes, "estoy contemplando esta tierra como si la viese/ por primera vez/ o fuese a dejarla". Y, cuando escribo, lo hago ahora con la conciencia de que mi tradición es pobre y muy grande mi soledad: "Poeta expósito, errando a la intemperie,/ mi único padre es el deseo/ y mi madre la angustia del huérfano en la tierra".

Varias veces me he preguntado cuál sería el elogio más adecuado para cerrar este breve homenaje sin apartarme de las reglas del género. Creo que lo mejor es repetir algo que ya he escrito en otro lugar, y enunciarlo no sólo como un brindis sino como un gesto de reconocimiento: Venezuela no tuvo un poeta modernista de la talla de Martí, de Darío o de Lugones ni una figura que brillara en los furiosos años de las vanguardias, pero terminamos el siglo XX con dos o tres nombres que son hoy indispensables para entender la historia más reciente de la poesía hispanoamericana. Entre ellos está, por supuesto, el del Eugenio Montejo. Nuestra deuda para con él, en estos tiempos de aflicción, es inmensa.

Notas sobre el amor y el deseo en la poesía de Eugenio Montejo

Gustavo Guerrero

En uno de los poemas de *Papiros amorosos* (2002), la reciente recopilación de toda su poesía erótica, Eugenio Montejo escribe: "Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para qué, ni por quién, ni hasta cuándo. . . ". Cualquiera que haya frecuentado los versos del venezolano no puede menos que reconocer aquí la cuidada prosodia de tantas de sus composiciones, su clarísima dicción y esos motivos líricos recurrentes que, como buen hijo del limo, forman parte de su herencia modernista y simbolista. Más allá o más acá de todo ello, no creo que sea injusto ni demasiado atrevido querer ver también, en su hermosa y órfica confesión, una suerte de síntesis o apretado resumen de las tramas que el deseo, el amor y la poesía tejen y destejen incesantemente a todo lo largo de su obra. Y es que ya desde sus primeros libros, *Élegos* (1967) *Muerte y memoria* (1972) y *Algunas palabras* (1976), Montejo es ese hábil tejedor que Guillermo Sucre comparó alguna vez a una hacendosa araña: "cualquier poema suyo parte de un punto y vuelve a él, pero para enriquecerlo, para dejarnos ver la amplitud de su recorrido y las sucesivas relaciones que va generando". Fiel a este patrón, su poesía erótica hila fino y va estableciendo continuas conexiones entre realidades diversas (creación, amor, cuerpo, deseo...), siempre en busca de un estado de equilibrio o de una armoniosa y rítmica unidad.

Es sabido que, como otros poetas de su generación, el venezolano lee desde muy temprano a Stevens y es hombre de convicciones posnietzscheanas. Ambas influencias lo

alejan de la idea de trascendencia y lo invitan a volver los ojos hacia la vida terrestre, para cantar el tiempo del existir. Si he hablado de su poesía como de una poesía religiosa es sólo en un sentido metafórico y para referirse a la celebración de la naturaleza que encontramos en ella. Montejo nos habla, ciertamente, del pájaro, el árbol, la piedra y los astros, pero, a diferencia de lo que ocurre en la tradición mística, usa estos símbolos como figuras paisajísticas y cósmicas que le permiten describir una particular manera de ser y estar plenamente en el mundo, una muy específica vivencia que resulta fundamental para entender su obra poética, a tal punto que da título a uno de sus libros mayores: *Terredad* (1978). Más que de un concepto, se trata, para ser más preciso, de una visión poética de la existencia en la que conviven la sabia inmediatez de un Alberto Caeiro, el sutil panteísmo de un Supervielle, la sensibilidad de un Ted Hughes e incluso aquella provocadora intuición de Jorge Guillén: la idea de que, en el fondo, el universo está bien hecho aunque el mal persista. "Creo en la vida bajo forma terrestre", escribe el venezolano en el libro citado, haciendo como una profesión de fe en nuestros días terrenales, en nuestra "terredad". Esta creencia lo reconcilia con su (nuestro) destino material y hace que el mundo se despliegue en sus versos como un cosmos y no como un caos, a imagen y semejanza de su concertada prosodia.

Dentro de este contexto, se entiende que el amor no sea ni pueda ser para Montejo un oscuro placer prohibido ni una fuerza transgresora ni tampoco un vano juego libertino. Ajeno por igual a la culpa, a la represión y al escándalo, es más bien "la unidad recobrada en la alteridad" de los filósofos románticos de la naturaleza, una experiencia a menudo extática de la totalidad que se traduce en el sentimiento de formar parte del otro y del universos entero, hasta confundirse por completo con ellos. "Se amaban.

No estaban solos a la orilla / de su primera noche / Y era la tierra la que se amaba en ellos / el oro nocturno de sus vueltas / la galaxia", escribe el poeta en unos versos de *Adiós al siglo XX* (1997). En su poesía erótica, que es también una arqueología del amor, Montejo ve desplegarse en el tiempo el encuentro de esta sola y eterna pareja, y lo describe con los vivos acentos del *carpe diem* horaciano, o las formas de la *fin'amors* de Provenza, o la potencia del *sympathos* estoico que tanto fascinó a los poetas renacentistas, o, en fin, la loca libertad del sentimiento moderno. Ninguna definición lo agota, ninguna logra cifrar su exacto significado, pero todas aluden a las secretas nupcias de lo visible y lo invisible o, mejor, del cuerpo y el deseo.

El poeta venezolano habría podido hacer suyo el famoso verso de Safo y decir que "el deseo es el sirviente de la astuta Afrodita". Pero también habría podido señalar, posfreudiano al fin, que es el lenguaje más elemental del hombre, aquel que habla con sus silencios y es condición de la palabra. No en vano, a través de estos poemas, el deseo se busca y rebusca en el mundo y en nosotros, y es como el lazo o el vínculo ignoto entre el cuerpo y la tierra, algo que asocia a la materia no a la persecución de un fin o un objeto determinado sino a la evidencia de su precariedad e incompletud. "Cuerpo vestido de ánfora sedienta / para llenarte de años, meses / para cubrirte de efímeras espumas / en los relojes de un mar que no te sacia", leemos en el primer poema de *Papiros amorosos*. Si el amor es plenitud, unidad recobrada, el deseo es a la vez lo que lo hace posible y lo que denuncia nuestra esencial carencia. Como una suerte de corriente que atraviesa la gran cadena del ser, Montejo lo ve adscrito a un ritmo pánico y universal que, en la mejor tradición romántica y simbolista, es fuente inagotable de analogías y correspondencias. De ahí que no dude en describirlo como "el vals nocturno de la redonda bóveda /

cuyo compás palpita en nuestra sangre". O también como una lengua interior, atávica y oscura: "Corre en tus venas otro idioma del mundo / algo sin voz que inventa un balbuceo / el íngrimo descenso a la noche sin habla / cuando la luna de pronto se interpone / con su murmullo entre los cuerpos / y crece el eco de un rumor sonámbulo..."

La poesía erótica de Eugenio Montejo es, en buena medida, la imposible trascripción de aquel vals nocturno y de esta lengua otra, una música del cuerpo y las esferas que es la música callada del deseo. Es por ello por lo que, en muchos de sus poemas, recurriendo a la tradición lírica, el poeta hace de su enunciación un canto y de sus versos, una vieja canción sin palabras, o cuyas palabras no pueden traducirse. Repito la cita con que empecé esta nota y que ahora acaso pueda leerse bajo una luz distinta: "Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para qué, ni por quién, ni hasta cuándo...". Órfico, Montejo entona esta canción deseante y terrena que pasa por él y llega hasta nosotros desde las profundidades del tiempo, como si el destino de la palabra poética fuera traducir algún atisbo de esa música, decirnos algo de y sobre el inefable deseo. De ahí que el poeta describa también su tarea como un intento por desentrañar el misterio que mueve a la tierra y a los hombres aunque sepa de antemano que sus esfuerzos no arrojarán ningún fruto: "Este es el tiempo sin tiempo que nos une / y nuestro empeño de descifrar a ciegas / las mismas viejas sílabas etruscas / a través de la carne, el sueño, los sollozos / aunque su enigma aceche a cada nuevo instante".

Dos imágenes contrastadas buscan así un difícil equilibrio en esta poesía erótica que canta a la vez la plenitud y la carencia, el esplendor y la opacidad, la luz y la sombra. Montejo puede afirmar que "todo el furor, el polvo

y la derrota / con un amor, un solo amor, pronto se salvan"; pero, al mismo tiempo, no ignora que "ningún amor cabe en un cuerpo solamente, / aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo/ siempre un deseo se queda fuera / otro solloza pero falta". Ambas propuestas conviven en sus versos y en sus distintas aproximaciones al tema amoroso. Al igual que las analogías entre tierra y cuerpo (o cuerpo y deseo, deseo y poesía, poesía y amor), son descripciones reversibles y se completan y se complementan en un juego de geometrías variables que preside, invariable, el fino oído de un poeta capaz de alternar de un modo siempre novedoso los acentos del endecasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, sus tres metros predilectos. Montejo construye con ellos y en ellos sus límpidas estructuras rítmicas y esa dicción depurada que es la equivalencia sonora del sentido o, dicho de otra manera, el soporte verbal de su densa y trenzada visión del mundo. Como componente de nuestra "terredad", ninguna pasión humana le es ajena, ni la traición ni la lascivia ni el más amargo olvido, pero en su centro se alza como una luz la certidumbre de que todas convergen hacia una sola y última verdad: "Esta es la antigua ruta de la especie/ que nadie sabe adónde va, de dónde viene/ éste es tu cuerpo unido aquí con otro cuerpo/ éste es el misterio de ser, de nacer en la tierra..."

No es fácil encontrarle auténticos precursores a Montejo en el ámbito de la poesía erótica hispanoamericana aunque algunos han apuntado ya al sensual telurismo de Neruda o a la voluptuosidad de Gonzalo Rojas. Yo tengo para mí que sería mejor fijarse en la gracia de un Eliseo Diego y, mucho más atrás o más lejos, en el mejor Darío. No es poco decir, para concluir estas apretadas líneas, que, con su poesía erótica, Montejo pareciera haber hecho enteramente suya aquella vieja lección que una satiresa le da a Orfeo en un soneto de *Prosas profanas*: "Tú que fuiste –me

dijo– un antiguo argonauta,/ alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,/ sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta/ en un unir carne y alma a la esfera que gira/ y amando a Pan y a Apolo en la lira y la flauta,/ ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira".

Referencias bibliográficas

Montejo, Eugenio. *Alfabeto del mundo* (antología que comprende los libros *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982) y *Alfabeto del mundo*), prólogo de Américo Ferrari, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

———. *Adiós al siglo XX*, Renacimiento, Sevilla, 1999.

———. *Papiros amorosos*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*, **Fondo de Cultura Económica, México, 1988.**

EUGENIO MONTEJO: LAS VOCES QUE CONFLUYEN[59]

Antonio López Ortega

Eugenio Montejo quiso despedir el siglo XX anticipadamente: en 1992, en su entrañable Lisboa, publicaba casi un opúsculo llamado precisamente Adiós al siglo XX. Si el poeta anticipaba un adiós es porque se reconocía como un habitante raigal del siglo pasado y porque nada trastorna más a los hombres que la vuelta de un milenio. Nacido en la Caracas de 1938 y perteneciente a lo que él mismo ha definido como la generación poética venezolana del 58, Montejo es hechura plena del siglo XX y cualquier asomo a este prodigioso nuevo siglo, que seguramente terminará sus cuentas con imágenes desconocidas para nosotros, es préstamo de los dioses: "Nunca empujé mi vida hacia la muerte. Fue Dios el que movió todos mis días". En ese reconocimiento del siglo de vida, con sus humanas realizaciones pero también con sus horrores, el poeta deambula como un observador insomne: recuerda la línea de Mondrian ante sus ojos, se admira con los viejos suburbios que escapan a la modernización de las ciudades, añora quizás como Cavafis el serrín de los bares, busca los compases del jazz en las esquinas de cualquier noche o enmudece con el tambor de Hitler entre tanta sangre y abismo. "Mi siglo vertical y lleno de teorías —nos dice el poeta—, mi siglo de dioses que duermen disueltos." Nunca avanzó la humanidad tanto como en el siglo XX y nunca mató tanto, nunca se llegó a espacios cósmicos tan lejanos y nunca se acosó tanto a la materia hasta desintegrarla, nunca llegó el amor a tanta entrega desnuda y nunca las imágenes del horror

[59] *Texto reproducido en la revista Letras Libres, Nº ___ del mes _____ de 2005.*
Ojo: falta precisar el número y mes de la revista. El texto fue reproducido poco después de habérseme otorgado el Premio Paz, por eso pongo la fecha de 2004.

petrificaron las mentes hasta desterrar de ellas el olvido. En el museo viviente del siglo, con sus piezas disecadas tras las vidrieras, Montejo intenta descifrar los nombres de esos dioses fugitivos y sigue de largo su camino.

Hay poetas que fracturan el lenguaje para rehacerlo y hay también poetas que desconcentran el sentido cuando éste pierde toda significación. El mismo siglo XX del que Montejo se despide ha sido pródigo en tendencias, y desde dadaístas europeos hasta concretistas brasileños el mandato de la renovación constante ha carcomido todos los espíritus. De vanguardia en vanguardia, todo parece haberse explorado, recreado, resignificado, abolido y luego revivido. Si en el terreno de la forma, como recordaba Mariano Picón Salas, el horizonte de búsqueda parece ilimitado, es en el fondo de las concepciones, de los credos y de las ideas donde todo remite a lo inmutable. Heredero y lector voraz de sus compañeros de siglo, Montejo postula sin embargo una concepción más humilde pero también más universal de la creación poética: "La poesía cruza la tierra sola,/ apoya su voz en el dolor del mundo/ y nada pide." Poesía como registro de los avatares humanos, poesía como receptáculo, poesía como eco fiel de lo que transita en las conciencias. Lejos de dispersarlo, la poesía de Montejo concentra sentido, ejerce una cierta gravitación sobre los cuerpos que flotan y los ordena en la frase. Propiciar un sentido de ordenamiento: he allí una pista firme para una posible poética. Si el siglo es disruptivo, cruel a inabarcable, se entenderá entonces por qué una cierta nostalgia opone los patrones clásicos: el amor, la celebración, el milagro de la existencia, "la profunda belleza de todo": "Tuyo es el tiempo cuando tu cuerpo pasa/ con el temblor del mundo,/ el tiempo, no tu cuerpo// [...] Tuyo es el tacto de las manos, no las manos;/ la luz llenándote los ojos, no los ojos".

Cuando a Eugenio Montejo se le pregunta por la tradición

a la que pertenece, su respuesta siempre es invariable: "pertenezco a la tradición de la lengua castellana". Una lengua que se hace milenaria precisamente en suelo americano y que es hoy tan vasta como ejemplares son los poetas que la han llevado a los confines de la significación. Pocas lenguas, en verdad, reúnen en un mismo seno a Quevedo y Octavio Paz, a Góngora y Lezama Lima, a San Juan de la Cruz y Rubén Darío, a Antonio Machado y Jorge Luis Borges, a García Lorca y César Vallejo, a Sor Juana Inés de la Cruz y Blanca Varela, a José Antonio Ramos Sucre y Juan Sánchez Peláez. Ese preciado territorio, que no de siglos sino de apuestas verbales para descifrar el mundo, es en el que quisiera estar Montejo, quieto con sus pares, atento a la escucha de los mayores o descifrando el silencio que siempre sigue a las palabras. Lengua milenaria en la que tantas pasiones se han registrado, en la que toda una cosmovisión de siglos se ha volcado; lengua que es un campo de batalla con heridas y cicatrices, con amores inacabados, con odios que han sido letras antes que muertes; lengua que se rehace en cada hablante, en la voz de los niños o en la frase íntima que sólo los amantes se dicen. Este es el paisaje con fondo de batalla de Eugenio Montejo, este sería su maletín de primeros auxilios, este es el libro que el poeta llevaría bajo el brazo porque los suyos van con él en cada una de sus páginas.

Si la gran poesía de la milenaria lengua castellana tiene en Montejo, como hubiera dicho hace unos meses nuestro gran Juan Sánchez Peláez, apenas "un átomo en las cuentas de la angustiosa cosecha", en el radiante siglo XX de la poesía venezolana ese espacio es seguramente mayor por todos los nombres y tendencias que confluyen en el poeta. Está la voz noctámbula de Ramos Sucre, hablando idiomas secretos desde su Cumaná natal; está la voz singular de Leoncio Martínez, cuya "Balada del preso insomne"

ha sido señalada por el poeta como una pieza mayor del destierro interior; está la generación del 18 —Paz Castillo, Moleiro, Planchart y algunos otros— con su cornucopia de apamates, bucares y caobos; está el magisterio de Vicente Gerbasi o la revelación del paisaje como un acto de magia; está Juan Sánchez Peláez, padre mayor de las vanguardias y un adelantado a todos los tiempos; están como cuerpo sus compañeros de la prodigiosa generación del 58: Cadenas, Palomares, Sucre, Calzadilla, Pérez Perdomo, García Morales; está de manera especial, presencia muda a la vez que omnipresente, la obra fundamental de Rafael Cadenas, especie de hermano mayor de nuestro homenajeado, con quien sin duda comparte hoy el sitial de mayor reconocimiento que pueda tener la poesía venezolana más allá de nuestras fronteras; y están también, a su manera, los que lo siguen generacionalmente: los jóvenes poetas que lo cuentan como amigo, lector o confidente. Si puede haber una representatividad en la poesía venezolana, un punto donde la tradición se recoge y transforma, un espacio que es origen pero también desembocadura, un signo que de tan amplio y abarcante nos consume y define, éste podría estar en la poesía de Eugenio Montejo. Una poesía que inventa un país llamado Manoa, una poesía que compara al Bolívar errante con la orfandad de los grandes ríos, una poesía que acuña en el concepto *terredad* el sencillo milagro de estar en la tierra, una poesía que ve en el gallo un cántaro que el goteo de la noche llena lentamente para que se desborde y transforme en canto, una poesía que descubre a Orfeo en la desolación de las piedras, una poesía que reconoce haber sembrado cien años antes los mismos árboles que le ofrecen sombra al caminante.

Habitante cabal del siglo que lo vio nacer y humilde heredero de la tradición de la lengua, las voces que confluyen en Eugenio Montejo son las voces de Pellicer, Blaga, Pessoa,

Eliot, Raúl Gustavo Aguirre, Antonio Machado, Cavafy, Antonio Ramos Rosa, Borges, Mario de Sá-Carneiro, José Bianco y tantos otros, pero también las voces de los poetas venezolanos que lo han precedido y a quienes constantemente rinde homenaje. Como la imagen del gallo que llena su cuerpo del goteo de la noche para estallar en canto, o como la imagen de los amantes que en "el oro nocturno de sus vueltas" descubren que es la tierra la que se amaba en ellos, la poesía de Montejo se concibe como un patrimonio colectivo, como un cementerio donde nuestros muertos están bien vivos y sugieren frases y sentencias. Su originalidad está en su extrema humildad, en la construcción de una autoría que se quiere anónima, en su oído atento a las grandes verdades universales, en creer que la redondez sin tregua de Dios es la que en verdad mueve los días más allá de los afanes humanos.

Las voces que confluyen en Eugenio Montejo son las voces de todos nosotros, las voces de nuestros sueños, las voces de quienes no tienen voz, la voz del árbol que crece sobre su propia hojarasca, la voz del niño prematuro que llora frente a la expectación de los padres, la voz del mar en su lamento solitario, la voz del amor que no cabe en un cuerpo solamente, la voz del tiempo que tras sí mismo corre dando vueltas, la voz también de sus dobles —de sus variados heterónimos— que lo usurpan y silencian a diestra y siniestra para hablar por persona interpuesta. En la humilde morada que esta poesía construye podemos estar seguros porque en ella habitamos con nuestra intemperie a cuestas, con nuestros viejos hábitos y dudas. Es el precario hogar que nos corresponde, pero es el nuestro. Montejo ha sabido concebirlo con retazos, diseñarlo con el cuerpo de todos, revestirlo de los colores que sólo imaginan los niños, hacerlo girar en torno al vientre de una mujer, anticiparlo en los sueños de padres y abuelos, erigirlo con las maderas más nobles de los

árboles caídos, confiarlo a la bendición de los dioses y rogar porque sea la poesía la que pueda habitarlo aunque sea en un soplo. Si "el poema es una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dura la oración", es previsible que al calor del hogar nos mantengamos rezando sin parar hasta que no quede "nada de nadie ni de nada / sino el tiempo tras sí mismo dando vueltas".

EL PAN Y LAS PALABRAS: POESÍA DE EUGENIO MONTEJO[60]

Pedro Lastra

La poesía de Eugenio Montejo persigue abarcar el mundo en su totalidad, escribió Francisco Rivera en un revelador ensayo sobre el poeta publicado en 1981 (Revista ECO, Bogotá, Núm. 232). El acierto de la conclusión es notorio cuando se ordenan las claves de los textos en un sistema de relaciones significativas que los iluminan recíprocamente: los símbolos de un poema específico proyectan múltiples y aún más ricos sentidos cuando se ven como un proceso: vale decir, se valorizan mediante y gracias a las alianzas que entabla esa comunidad textual. El lector descubre entonces un *corpus* constituido no como una suma sino como un diálogo.

Es cierto que la característica anotada es con frecuencia observable en todo trabajo literario verdaderamente logrado, y esto es lo que adelantó Roland Barthes alguna vez en una definición lapidaria: "L'écrivain est un expérimentateur public: il varie ce qu'il recommence; obstiné et infidèle, il ne connaît qu'un art: celui du thème et des variations". Yo creo que la obra de Eugenio Montejo ilustra con singular relevancia esas palabras.

Francisco Rivera ve en Montejo a un "poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a esos tiempos quiere regresar", y al resumir esa impresión –que en efecto produce la escritura de Montejo– determina sus dimensiones míticas. Por eso coincido con el crítico cuando señala el poema "Arqueología" como el centro de una constelación: los símbolos que la configuran, diseminados de poema en

[60] *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy, Revista INTI, Núms. 18-19, Providence College, Providence, Rhode Island, EE. UU. 1983.*

poema y de libro en libro, son convocados y reunidos allí; y en ese espacio se manifiesta el desiderátum de esta poesía:

> Donde estuvo Orfeo
> y crecieron las náyades,
> donde fue Tebas con sus siete puertas
> y Manoa, la maléfica,
> y la Atlántida de fastos sumergidos,
> no es senda de pétrea arqueología
> para olfato de sabios,
> –sus sueños siguen a los hombres,
> los continentes se desplazan.
>
> Al oído del árbol
> donde un ave susurre,
> donde Orfeo sea una lira, una guitarra
> y la sangre trasiegue sus infinitos cantos,
> donde la vida abra sus signos
> volverá lo que fue, lo que nunca perdimos,
> mientras queden amantes en la noche
> que abran las siete puertas del deseo
> para que Tebas nazca.

Poesía, pues, como rescate de otro tiempo y como refundación de otro espacio en el lenguaje: "...acacias emergidas de un paisaje antiguo", se lee en *Élegos,* el primer libro; "Escribo para fundar una ciudad...", o "...cuanto escribo / proviene como yo de algo muy lejos", en libros posteriores. Notaciones recurrentes que convienen al tema mítico, así como los símbolos fundacionales insinúan o dibujan los caminos de regreso al tiempo y al espacio del origen: el árbol, la casa, el río, los pájaros. Los viejos símbolos, diciendo una vez más la discordia entre la realidad y el deseo.
Esa discordia es central en la escritura de Montejo, y su

recurrencia lleva a describirla como diálogo textual o, mejor aún, intratextual. Tema y variaciones, según la definición de Barthes, pero a la cual yo agregaría que la práctica de las variaciones en Montejo no sólo tiene que ver con la génesis del significado: en su caso, también se trata a menudo de una actividad generadora de significantes a partir de otros significantes. No aludo, desde luego, a las paronomasias o a otras figuras originadas en esa actividad (anáforas, aliteraciones): me refiero al modo como ciertos motivos pasan, se continúan o se contradicen de un texto en otro y otros. Intertextualidades reflejas, sin duda, autofecundación de textos; pero en los que resalta el trabajo artesanal del lenguaje que Montejo –prosista de palabra ejemplarmente vigilada– ha señalado como una vocación temprana. Volveré sobre esto.

El traspaso de los significantes (juego generador de textualidades) ocurre de muchas maneras en esta escritura y es uno de los rasgos que la singulariza. Puede ser una imagen que se desplaza desde el final de un poema al centro de un texto posterior: "...los muertos andan bajo tierra a caballo", último verso del primer poema de *Élegos*, reaparece con leve variación en "Cementerio de Vaugirard", en *Muerte y memoria* : "... muertos bajo tierra a caballo". En ambos poemas se advierte sin embargo una operación germinativa más compleja, en la medida en que menciones semejantes se contextualizan con tonalidades y en ámbitos diferentes:

> En los bosques de mi antigua casa
> oigo el jazz de los muertos.
> Arde en las pailas ese momento de café
> donde todo se muda. [...]
> ("En los bosques de mi antigua casa").

> [...] Alba de Vaugirard, rincón donde la muerte
> es una explosión interminable.

Piedras, huesos, retama.
¿Quién oía el tintinear de sus pailas
a la sagrada hora del café
cuando son interminables sus chácharas?
"Cementerio de Vaugirard").

El reprocesamiento continuo de los significantes realizado por Montejo incide de manera decisiva en la lectura de sus textos: el espacio abierto por esas menciones, que podrían llamarse migratorias, se llena a veces de resonancias que vienen de otro espacio cercano: los pájaros de "Insomnio", vistos o sentidos afuera en la noche de invierno, en el libro *Algunas palabras* ('afuera están los pájaros saltando / en ráfagas de hielo / y el frío los enmudece") aparecen y desaparecen en *Terredad,* o "se convierten en estrellas / pero no cantan" en "Réplica nocturna", de *Trópico absoluto*; pero ellos siempre están presentes como en el inolvidable poema "Pájaros", del ya indicado libro *Terredad*: "[...] si hay algo real dentro de mí son ellos, / más que yo mismo, más que el sol afuera; [...]". Anoto sólo algunos ejemplos aislados: la muestra de un registro posible de tales relaciones y la sugerencia de un examen puntual de su sentido.

Persisten los temas y recurren los procedimientos constructivos en la sabia escritura de Montejo, incluso en su prosa ensayística o crítica, como lo revela la estrecha correspondencia entre sus poemas y los artículos del libro *El taller blanco,* publicado en 1983. En ese volumen, que en suma constituye un memorable breviario de sus preferencias como escritor, Montejo diseña su poética: al caracterizar la poesía del primer Pellicer, la actualidad de Ramos Sucre, la compenetración del hombre y del paisaje en Vicente Gerbasi, la gravitación de la memoria en la poesía de Cavafis, las meditaciones de Antonio Machado o el acuerdo cordial del poeta y del filósofo en la obra de Lucian Blaga, adelanta

ciertas notas siempre corroboradas por su poesía.
Pero *El taller blanco* incluye otro texto que ilustra con plenitud los traspasos y continuidades escriturales que he reseñado. El artículo que da título al libro, situado al centro mismo del volumen, es un hermoso testimonio autobiográfico desplegado a partir de una reflexión sobre el oficio poético. Montejo evoca entonces un espacio que cobijó buena parte de su infancia, "un taller de verdad", como él dice: la panadería de su padre. Ese testimonio, no ajeno a las sugerentes lecturas de Bachelard, remite –subtendiéndola– a la escritura del poema "La cuadra", del libro *Trópico absoluto*; más aún: esa recuperación del tiempo y del espacio perdidos que es el poema, cristaliza como imagen lo que el texto en prosa representa bajo la especie de la reflexión evocativa:

> El pan y las palabras se juntan en mi
> imaginación sacralizados por una misma
> persistencia. De noche, al acodarme
> ante la página, percibo en mi lámpara un
> halo de aquella antigua blancura que
> jamás me abandona. Ya no veo, es
> verdad, a los panaderos ni oigo de cerca
> sus pláticas fraternales; en vez de leños
> ardidos me rodean centelleantes líneas
> de neón; el canto de los gallos se ha
> trocado en ululantes sirenas y ruidos de
> taxis. La furia de la ciudad nueva aventó
> lejos las cosas y el tiempo del taller
> blanco. Y sin embargo, en mí pervive el
> ritual de sus noches. En cada palabra que escribo
> compruebo la prolongación del desvelo que
> congregaba a aquellos humildes artesanos.
> ("El taller blanco").

Antes que las palabras fue la cuadra mi vida,
hombres de gestos nítidos,
copos de levadura,
fraternidad de nuestra antigua sangre.
[...]
A un punto de la sombra todos se desvanecen,
casa por casa el pan se repartió,
la cuadra ahora está llena de libros,
son los mismos tablones alineados, mirándome,
gira el silencio blanco en la hora negra,
va a amanecer, escribo para el mundo que duerme,
la harina me recubre de sollozos las páginas.
("La cuadra").

EUGENIO MONTEJO.
PARTITURA DE LA CIGARRA.

MADRID/BUENOS AIRES/VALENCIA: PRE-TEXTOS, 1999[61]

Desde hace al menos tres decenios Eugenio Montejo constituye para los lectores de poesía hispanoamericana una alternativa fundamental. Una vez establecido el canon de la primera post-vanguardia, con figuras de indiscutible centralidad como las de Paz, el segundo Borges o Parra, los autores cuyas obras se consolidan a partir de los 1960, en su deseo de renovar el panorama lírico, han apostado en muchas oportunidades por lenguajes extremos, cargados de un *pathos* a veces truculento, a veces trágico, casi siempre neovallejiano, cuando no han preferido las vías opuestas del cerebralismo o la grandilocuencia solapada del epigrama y lo prosaico. Montejo ha representado otra manera de hacer poesía: de nuestro tiempo, sin ser escandalosamente moderna (o "post-moderna"); llena de humanidad, sin recaer en lo sensiblero; equilibrada y serena, sin el hieratismo de los "maestros". Esa aleccionadora falta de interés por "estar al día" o por aparentarlo le ha granjeado numerosas simpatías, pero es la mesura y la consecuente calidad hasta cierto punto atemporal de su labor lo que ha llamado la atención de numerosos comentaristas de diversas generaciones, entre los que se cuentan algunas de las voces más notables de la crítica hispánica: Guillermo Sucre, Pedro Lastra, Francisco Rivera, Esperanza López Parada, Américo Ferrari. La publicación reciente de *Partitura de la cigarra* confirmará el puesto privilegiado que hoy ocupa su autor.

En muchos sentidos, es posible ver en este volumen una *summa* montejiana que reprocesa importantes ecos de todo lo ya publicado por el poeta y los amalgama en una

[61] *Revista "Paréntesis", Nº 12, p.90-92, México, 2001.*

extensa pieza —por eso novedosa en la obra que nos ocupa— que da título al libro y comprende toda su segunda sección. En efecto, los personalísimos *topoi* de la imaginería "cósmica" de Montejo —así la llamó Francisco Rivera— surgen nuevamente aquí, desde el primer poema hasta el último de la colección; en ellos encontraremos seres y objetos familiares: la cigarra, el gallo, el sapo, el tordo, la vela, los árboles, el paso de las estaciones, las ciudades que vienen y se van. Orfeo, figura tutelar del autor, en distintas secciones también interviene. Pero esa referencialidad no se transforma en el homenaje a sí mismo de un creador que se conoce y se imita; hay en ella un dejo problemático, acaso autocrítico: el escritor desanda sus pasos o revisita su mundo de ficción no complacidamente, sino intentando dar con aspectos ocultos, con un más allá de lo hasta ahora representado por sus palabras.

Intentaré ser más específico. He aludido en ensayos previos al *saudosismo* palpable en Montejo: retomo aquí el término no sólo por la simpatía que siente el poeta por la cultura portuguesa —de la que hay múltiples rastros temáticos y hasta léxicos en su escritura—, sino porque la particular nostalgia de esta poesía se caracteriza, como la *saudade*, por enfatizar la índole paradójica de lo sentido como "ausente", presencia que se niega a sí misma. No me limito a parafrasear lo inmejorablemente dicho en el poema "Los ausentes" (pp. 28-9) o en pasajes de "Partitura de la cigarra" ("el tiempo que intercambia la presencia y la ausencia" p. 51; "en el aire miré mi propia ausencia" p. 69); a lo que voy es que el libro más reciente de Montejo se distingue de su producción anterior por formalizar casi gramatical o retóricamente —en el buen sentido de la palabra— el *saudosismo*. Lo ausente se recalca una y otra vez gracias a dos operaciones que resultan en varios casos el núcleo del decir: una de ellas es metonímica o sinecdóquica; la otra, dominada

por el oxímoron. La imagen del universo que nos depara el poemario, así pues, puede describirse como tremendamente móvil y, en sus momentos más radicales, contradictoria, imbuida de la atractiva negatividad de quien descubre el envés de las cosas.

La metonimia, recuérdese, es el tropo que permite eslabonar imágenes según lo que social o lingüísticamente hayamos convenido que las vincule: de ese modo, la mención de "bandera" puede remitir a una nación; la de "horizonte", a la tierra. La sinécdoque explora la integración del todo y las partes: el "remo" es la barca; la "ola", el océano. En esos desplazamientos se configuran muchos versos de Montejo: "Se extingue el vuelo y permanece el pájaro / [...] / ¿Por qué hay cantos a bordo de su vuelo?" (p. 22); "La voz desierta a la que no le queda padre" (p. 58); "Ya el grito verde sube al árbol, / ya la cigarra redobla sus sones" (p. 65). Podríamos citar al menos un ejemplo de tales preferencias tropológicas en cada composición incluida en *Partitura,* por lo que no creo exagerado afirmar que estamos ante una verdadera obsesión estilística que pareciera responder —o amplificar vertiginosamente— la célebre pregunta formulada por W. B. Yeats en *Among School Children*: *How can we know the dancer from the dance?* Ahora bien, esas esencias que dan la sensación de continuamente trasladarse de las cosas a todo lo que ellas generan o todo lo que las roza o constituye, como ya he sugerido, culmina en un movimiento contrario en el que las asociaciones por oposición acaban adueñándose del poema. En este punto, la metonimia o la sinécdoque ceden el paso a figuras que se alimentan sea de francas enmiendas de plana, sea de imposibilidades semánticas que rayan en lo indecible —misticismo de cuño montejiano. Me refiero a lo que se percibe ejemplarmente en el poema "La puerta": "Nada de nieve en esta puerta, / sólo calor, madera que se dilata / y cantos de

cigarra. / No nieva dentro ni fuera de la casa / [...]. / Nada de nieve: patios soleados / [...]. / Y la puerta atascada / de tanta nieve no caída / que siempre sigue no cayendo / hasta que todo este calor se vuelve frío" (p. 19). El cosmos de *Partitura* rezuma esas modalidades explícitas de la ausencia: "Canto sin gallo, pero que se oye" (p. 21); "Árboles que patinan, pero que nunca patinan" (p. 23); "De cualquier estación, sea la que fuere / no queda por caer hoja ninguna" (p.25); "Pasan parejas con paraguas. Pasan paraguas sin parejas" (p.27); "En la oquedad que deja la cigarra en el aire / cuando no canta / [...], / en su canto sin canto..." (p. 49). Creo que el concepto de "Contramúsica", desarrollado por una de las piezas más memorables del conjunto, describe con exactitud lo que está produciéndose en este discurso: "En vano intento que escritas en mis versos / las palabras no riñan unas con otras. / Ya se sabe que se odian sólo con verse // [...].// Acaso sea la música del odio, / la querella de parte y contraparte / que hace girar las cosas, los tonos, los silencios // [...].// Tan pronto llegan, las palabras se retan, / se baten, se combaten, no cesan, / viven en guerra como los átomos del mundo, / como los glóbulos de la sangre" (p.18).

La negatividad y la —relativa— violencia que distingue esta *Partitura* de la producción anterior del autor, a mi entender, son perceptibles como dialécticas: oblicuamente arraigan la cosmovisión que ha urdido Montejo durante años en los dominios de lo histórico. Lo que algún lector superficial equívocamente haya podido sentir en estos versos como "metafísico" o "espiritual" en la acepción *New Age* de ambas palabras se revela más bien como materialismo —eso sí, no grosero sino sobrio; el esbozado en "¿Quién trajo un cuerpo?": "Podemos irnos, pero el cuerpo se queda / y se quedan los ojos y las manos, / el caballo y la piedra" (p.22); es decir, la tensión de lo presente y lo ausen-

te engendra persistentemente nuevas realidades, se opone a lo inerte, a las concepciones estáticas del entorno, a la ilusión de identidad o totalidad de quienes aspiran a "ser" para siempre. De una manera inteligente, y a diferencia de tanta mala poesía "comprometida" que se propone hacerlo, el escritor le es fiel al vocabulario de los sentidos sin por ello someter su comprensión del universo a crudas reducciones que se excusan bajo la consigna del pragmatismo. Puede verse con *Partitura* que para Montejo el mundo de las cosas está sumergido en una batalla persistente; no cuesta colegir que la otra batalla, la que se desarrolla, como sabemos, en el ámbito social, es consecuente con esa situación: nada indica que en esta poesía lo natural y lo humano se opongan; todo lo contrario: desde el primero de sus títulos se constata el deseo de integrar lo que para muchos ha sido una dicotomía irreconciliable. En medio de poemas sobre la geografía, la flora, la fauna o la intimidad del hablante, la súbita mención en *Partitura* de una Venezuela atrasada, estancada en el caudillismo del siglo XIX y principios del XX, sustenta fehacientemente la analogía anterior: "Queda el mismo país siempre soleado, / de feraces paisajes, veloz música, / minas, planicies y petróleo, / país de amada sangre en nuestras venas, / que no termina de enterrar a Gómez" (p.20).

Lo que hace de Montejo un excelente poeta radica no tanto en lo sutil y consistente de esa línea ideológica —que cualquier otro tipo de pensador, literario o no, podría compartir—, sino en lograr acompañar dicha progresión intelectual con el cuerpo de su escritura: la dialéctica encarna en la forma misma del poema. Véase, a modo de ejemplo, cómo se obtiene la síntesis en "La vela" —si en el primer verso el personaje y el objeto que lo acompaña son entidades distintas, en el cuarto establecen una relación que culmina en fusión hacia el noveno: "Escribo al lado de

esta vela, / de esta vela que tiembla. / Le queda llama, pero tiembla, / cree, como yo, que ya no cree, / que alumbra sola frente al universo. // Despacio cae indescifrable la noche / con sus astros girando. / La vela erguida, contra el mundo, arde, / y en mi cuaderno lenta se derrama / su luz atea". El resultado de ese proceso se proyectará después sobre el universo, transformado en campo de tensiones, desplazamientos, pero, sobre todo, movimiento perpetuo: "Estamos solos uno frente al otro, / ella con su temblor y yo, mirándola, / mientras en derredor, junto a su lumbre, / van y vienen los vuelos planetarios / de pequeños insectos que dan vueltas, / la errante lucha de una galaxia mínima / que quizá gira porque cree, porque no cree, / que gira porque gira"... (p.13).

Lo sublime natural que solía caracterizar o sólo aparentemente caracterizaba la cosmovisión de la poesía de Montejo está ahora, sin rodeos, al servicio de un paradigma mental donde el ser humano se encuentra con su trayectoria en la realidad y se integra en su torbellino —la partitura de una contramúsica incesante.

MIGUEL GOMES

Bibliografía

MONTEJO, Eugenio.
—. *Élegos*, de la Universidad de Carabobo, Editorial Arte, Caracas, 1967.
—. *Muerte y memoria*, Ediciones de la Universidad de Carabobo, Editorial Arte, Caracas, 1972.
—. *Algunas palabras*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976.
—. *Terredad*. Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1978, 70 p.
—. *El cuaderno de Blas Coll*. Orinoco, Alfadil Ediciones, Caracas, Venezuela, 1983, 76 p. (4ª edición ampliada: Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2005. 5ª edición ampliada e impresa en un volumen con La caza del relámpago por Lino Cervantes, bid & co. editor, Caracas, 2006.).
—. *El taller blanco*. Fundarte, Caracas, Venezuela, 1983, 123 p.
—. *Alfabeto del mundo. Antología poética*. Editorial Laia, Barcelona, España, 1987, 139 p.
—. *Alfabeto del mundo*. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 209 p.
—. *Adiós al siglo XX precedido de El taller blanco*. Entrevista de Floriano Martins; ilustraciones de Pablo del Barco, Colección de Poesía, Palimpsesto, Sevilla, España, 1992, 41 p.
—. *Adiós al siglo XX*. Ediciones Aymaría, Caracas, Venezuela, 1992, 52 p. (Otras ediciones: Bogotá, Colombia, con los mismos poemas de Renacimiento y, otra reciente debida a bid and co editor, Caracas, 2004", con dos poemas añadidos que formaban parte de los originales no incorporados en su momento).

—. *Tomás Linden. El hacha de seda.* Prefacio y selección, Caracas, Venezuela, 1995, 52 p.
—. *El tal ler blanco.* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1996.
—. *El azul de la tierra.* (Antología poética). Grupo Editorial Norma, Santafé de Bogotá, Colombia, 1997, 93 p.
—. *Adiós al siglo XX.* Azul, Renacimiento, Sevilla, España, 1997, 68 p.
—. *El cuaderno de Blas Coll.* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1998, 125 p.
—. *Partitura de la cigarra.* La Cruz del Sur, Editorial Pre-Textos, Madrid, España, 1999, 83 p.
—. *Adiós al siglo X X.* 3ª. edición, Ediciones Brevedad, Bogotá, Colombia, 2000.
—. *Papiros amorosos.* Editorial Pre-Textos, Valencia, España, 2002.
—. *Papiros amorosos.* 2ª. edición, Serie Literaria, Fundación Bigott, Caracas, Venezuela, 2003, 395 p.
—. *Papiros amorosos.* 3ª. edición, Serie Literaria, Fundación Bigott, Caracas, Venezuela, 2004.
—. *Chamario. Libro de rimas para niños.* Textos de; edición de Elena Iribarren; ilustraciones de Arnal Ballester; dirección de Arte de Irene Savino; Ediciones Ekaré, Caracas, Venezuela, 2004, 47 p.
—. *Poemas selectos.* Colección *P o e s i s*, edición patrocinada por Librería Lectura, Caracas, Venezuela, 2004, 149 p.
—. "Tres poemas", *Piedra y Cielo*, núm. 2 (sept-dic.), pp. 21-23, Santa Úrsula-Tenerife, España, 2004.
—. "Recuerdo de Eliseo Diego", *Líneas de fuga*, núm. 14 (octubre), pp. 46-49, Casa Refugio Citlaltépetl, México, 2004.
—. *Adiós al siglo X X.* bid & co. editor (revisada y aumentada), Venezuela, 2004, 62 p.
—. *The Trees. Selected Poems 1967-2004.* Translated by

Peter Boyle, Salt Publishing, Cambridge, U.K., 2004.
—. *Adiós al siglo XX*. 4ª. edición, bid & co. editor, Caracas, Venezuela, 2005.
—. *Alfabeto del mundo*. 2ª edición, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, 332 p.
—. *La lenta luce del trópico.* Antología poética, edición bilingüe, traducida por Luca Rosi con una entrevista de Marina Gasparini, Le Lettere, Florencia, 2006.
—. *Geometría de las horas*, selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón, Universidad Veracruzana, México, 2006.
—. *Fábula del escriba*, Colección La Cruz del Sur, Editorial PreTextos, Expaña, 2006

Cronología

Eugenio Montejo nace en Caracas, Venezuela, en octubre de 1938. Cursa estudios de Derecho en la Universidad de Carabobo, y de Sociología del Arte en La Sorbona, en los cursos dictados por Jean Cassou. Se adscribe a la generación literaria de 1958.

Aunque mayormente es recordado en la administración pública como Consejero para asuntos culturales de la embajada de Venezuela en Portugal, también se desempeñó como director literario de Monte Ávila Editores.

Entre sus libros de poesía figuran:

Élegos (1967)
Muerte y memoria (1972)
Algunas palabras (1976)
Nostalgia de Bolívar (1976)
Terredad (1978)
Trópico absoluto (1982)
Alfabeto del mundo (1986, 2005)
Adiós al siglo XX (1992)
Partitura de la cigarra (1999)
Papiros amorosos (2002)

Los últimos tres editados también en España.

Otras dos antologías importantes son *Antología*, con prólogo de Francisco José Cruz Pérez, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1994; *El azul de la tierra*, antología poética, Grupo Editorial Norma, Bogotá, Colombia, 1977, y, reunida por el propio autor, *Tiempo transfigurado (Antología poética)*, Ediciones de la Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, 2001. Cabe mencionar también *El taller blanco,* Caracas, Venezuela, Fundarte, 1983, 123 p.

De prosas y poemas de poetas heterónimos destacan:

El cuaderno de Blas Coll, 1983.
Guitarra del horizonte por Sergio Sandoval,1992.
El hacha de seda (1995) de Tomás Linden y
La caza del relámpago de Lino Cervantes

Es autor también de dos colecciones de ensayos:
La ventana oblicua (1974)
El taller blanco (1983)

Y de un curioso volumen de escritura heteronímica:
El cuaderno de Blas Coll (1981)

Entre sus publicaciones sobre arte, destacan:
Dos hombres de un mismo río: Jesús Soto – Alirio Palacios. Textos: Eugenio Montejo y María Elena Ramos. Caracas, Galería de Arte Ascaso, octubre-diciembre, 2002, 120 p.
Alirio Palacios. Variaciones. Alianza y magia del grabado y pintura. Eugenio Montejo. Caracas, Galería de Arte Ascaso, 2000, 22 p.
Alirio Palacios. Alianza y magia de grabado y pintura. Magic Alliance Between Engraving and Painting. Eugenio Montejo, edición bilingüe. Caracas, Galería de Arte Ascaso, 2000, 72 p.

En 1998 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura.

El 3 de agosto de 2005 le fue conferido el premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo, correspondiente a 2004.

Índice

Por los rumbo de Eugenio Montejo 7
Agradecimientos 20

1. Poemas 21

De Algunas palabras, 1976 22
Islandia 23
Mare Nostrum 24

De Terredad, 1978 25
Pájaros 26
Epístola sin forma 27
La terredad de un pájaro 28
Quita a la piedra que soy 29
La casa 30
Creo en la vida 31
Güigüe 1918 32
El ángel indeciso 34
La mesa 35

De Trópico absoluto, 1982 36
Manoa 37
Trópico absoluto 38
Dos cuerpos 39

De Alfabeto del mundo, 1988, 2005 40
Mi padre regresa y duerme 41
Orfeo 42
Regreso 43
Retornos 44

Caballo real 45
Nocturno al lado de mi hijo 46
Los árboles 48
Pueblo en el polvo 49
Hotel antiguo 50
Letra profunda 51
Una garza 52
Uccello, hoy 6 de agosto 53
Terredad 54
Soy esta vida 55
Cuando mi estatua se despierte 56
Vuelve a tus dioses profundos 57
Provisorio epitafio 58
Ningún amor cabe en un cuerpo solamente 59
La terredad de un pájaro 60
Si Dios no se moviera tanto 61
Yo soy mi río 62
Poeta expósito 63
Mural escrito por el viento 64
Mi país en un mapa antiguo 65
La durmiente 66
Si vuelvo alguna vez 67
El canto del gallo 68
Mi lámpara 69
Ítaca 70
Alfabeto del mundo 72
Poema de la calle Quito 73
Orfeo revisado 74
Los de mañana 75
La estatua de Pessoa 76
Medianoche 78
Ulises 79
Un canto para el tordo 80
Nocturno 81

El hacha 82
La hora cincuenta 83
Autorretrato con algunas letras 84
Escritura 85
Dibujo erótico del perro 86
El buey 87

De *Adiós al siglo XX,* 1992, 1997 88
Adiós al siglo XX 89
Al aire náhuatl 90
Lisboa 92
Av. Duque de Loulé 93
Tiempo transfigurado 94
El tiempo ahora 96
Al fin de todo 97
Lo nuestro 98
Guarda silencio ante el poema 99
Palabras de boyero 100
La araña veloz 101
Preguntas de camino 102
Un astro 103

De *Partitura de la cigarra,* 1999 104
Tal vez 105
Noche en la noche 106
La vela 107
Temblor de llama 108
Contramúsica 109
Canto sin gallo 110
Adiós a mi padre 111
Los ausentes 112
Anatomía del gorrión 114
Plaza Las Delicias 116
Erótica antigua 117

Partitura de la cigarra 118
Escrito de paso 125
El adiós de Jorge Silvestre 126
Tres apuntes de Jorge Silvestre 133
I Tarde la noche 133
II Desnudo 134
III Nocturno 135
En el parque 136
Alta noche 137
Final de lluvia 138
El rezagado 139

De *Papiros amorosos,* 2002 140
El naufragio 141
Papiro pronominal 142
Otra amapola 143

De *Fábula del escriba* 144
Autorretrato dormido 145
Tordo de vuelta 146
En el paraíso 147
Pavana 148
Pavana de Lisboa 149
Pavana del adiós a Juan 150
Allá por fin se ve la tierra 151
El duende 152
Fábula del escriba 154
Pájaros sin pájaros 155
Atención a la vida 156
Pavana para una dama egipcia 157

2. Prosas y poemas de los poetas heterónimos 159

De *El hacha de seda,* 1995 160

Tomás Linden y los *Sonetos del hacha* 161
Cinco sonetos de Tomás Linden 166
Medianoche 166
Setiembre 166
El ausente 167
El retrato 168
Cuerpo absoluto 168
Cinco coligramas de *La caza del relámpago* por Lino Cervantes 170
Algunos comentarios sobre la obra de Lino Cervantes 176

De *Chamario,* 2004 181
Prefacio 182
El Lorarchiduque 185
Una nueva flor 186
El Caimán 187
El Añalejo 188
Guitarra del horizonte 201

3. Ensayos diversos 215

De *La ventana oblicua,* 1974 216
Un recuerdo de Jean Cassou 217
Sobre la prosa de Machado 221
El terror de caer en K 229
Poesía y vitalidad en Drummond de Andrade 233
Poesía en un tiempo sin poesía 239
En torno al primer Pellicer 245
Nueva aproximación a Ramos Sucre 254
Hombre como paisaje 263
El taller blanco 268
El arte poética de Juan de Mairena 274
Fragmentario 277

Páginas no recogidas en libro 293
Recuerdo de Eliseo Diego 294
Borges y él 299
La balada del insomnio venezolano 306
Bienvenido, Alejandro Rossi 313
Adiós a Juan Sánchez Peláez 318
En la muerte de Octavio Paz 323
Álvaro Mutis 326
Adriano González León y la fuerza del arte mágico 330
Tres relatos de Elisa Lerner 337
José Barroeta en tres poemas 343

4. Palabras y discursos 351

Palabras al recibir el premio Nacional de Literatura 352

Festival de las Letras Monterrey 2004 356
Saludo a nombre de los escritores invitados 357
Al recibir el premio Octavio Paz 360

5. Textos sobre artes plásticas 373

Alirio Palacios. Magia y maestría del grabado 374
El horizonte espacial del Orinoco en las obras de Jesús Soto y Alirio Palacios 390
Los números y el ángel 406
La cábala del arco iris 411
Asdrúbal Colmenárez: un viaje a la corte de Edipo 416

6. Entrevista(s) a Eugenio Montejo 423

Anotaciones: testimonios de la presencia del canto 424
Floriano Martins

Palabras sobre el hacer poético 431
JULIO ORTEGA

Respuestas para Edmundo Bracho 442
EDMUNDO BRACHO

Entrevista a Eugenio Montejo 452
FRANCISCO JOSÉ CRUZ

7. De *La religión del vacío y otos ensayos* 467
Alrededor de la obra de Eugenio Montejo

La música necesaria de Eugenio Montejo 468
GUSTAVO GUERRERO

Notas sobre el amor y el deseo 473
en la poesía de Eugenio Montejo
GUSTAVO GUERRERO

Eugenio Montejo: las voces que confluyen 479
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

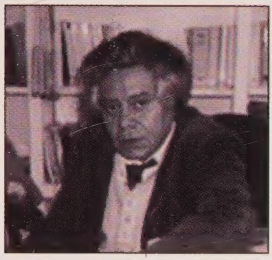
El pan y la palabra: poesía de Eugenio Montejo 485
PEDRO LASTRA

Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra* 491
MIGUEL GOMES

Bibliografía 497

Cronología 500

Esta edición de
La Terredad de Todo
se terminó de imprimir en,
editorial venezolana c.a.
teléfonos: 0274-263.8308 - 263.2814.
e-mail: edivenca@gmail.com,
en el mes de septiembre de 2007
Mérida - Venezuela.



Adolfo Castañón *(México, 1952)*

Empezó escribiendo versos y ha seguido publicándolos a lo largo del tiempo. Además, ha editado numerosas obras de ensayo y de crítica literaria. Se ha distinguido como poeta, ensayista y traductor. Trabajó como editor casi tres décadas para el Fondo de Cultura Económica. Ahí estuvo al cuidado de numerosas obras, en particular de las de Octavio Paz como el poema extenso Pasado en claro hasta la edición de la serie, en tres volúmenes, México la obra de Octavio Paz, que sería como la semilla de las Obras Completas del Premio Nobel Mexicano, coeditadas años más tarde por el propio Fondo de Cultura Económica y el Circulo de Lectores de Barcelona. Su más reciente trabajo como editor es el libro Geometría de las horas. Una lección antológica (2006) de Eugenio Montejo. Ha colaborado y colabora en diversas revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Publicó en Lima, Perú La campana y el tiempo (poemas 1973-2003) primera edición Lima 2003. Segunda edición México 2004. Ha reunido su obra ensayística en una serie llamada Paseos. El penúltimo título de esta serie es De Babel a papel (Paseos VI). Medellín, Col., Eafit, 2007. El último es el volumen (Paseos VIII) que el lector tiene entre sus manos. Desde hace años ha trabajado en torno a la figura de Alfonso Reyes. La Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana tiene en preparación el compendio en tres tomos, titulado "En busca de México" coordinado y anotado por él mismo. Actualmente se desempeña como investigador en la Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de México. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2004. Ese mismo año fue investido con la orden de Caballero de las Artes y de las Letras, por parte del Gobierno de la República Francesa. Su discurso de recepción de esta insignia giró en torno a Michel de Montaigne y uno de sus autores preferidos. Ha sido traductor de Después de Babel de George Steiner y del Ensayo sobre el origen de las lenguas, entre otras obras.

Las voces que confluyen en Eugenio Montejo son las voces de todos nosotros, las voces de nuestros sueños, las voces de quienes no tienen voz, la voz del árbol que crece sobre su propia hojarasca, la voz del niño prematuro que llora frente a la expectación de los padres, la voz del mar en su lamento solitario, la voz del amor que no cabe en un cuerpo solamente, la voz del tiempo que tras sí mismo corre dando vueltas, la voz también de sus dobles —de sus variados heterónimos— que lo usurpan y silencian a diestra y siniestra para hablar por persona interpuesta.
Antonio López Ortega

La fuerza cognitiva de la poesía de Eugenio –su poder de revelación– procede en buena medida del logrado punto de equilibrio que consigue entre la tradición y el asombro, entre la lengua común y el habla más íntima, entre lo que pertenece a todos y lo que es único e intransferible.
Gustavo Guerrero

Custodio de las palabras, avaro detentor de un canto que no es suyo, la desazón y la insatisfacción están escritos en su destino y el sentimiento de orfandad. Por debajo de la figura del poeta los versos de Montejo parecen referir más generalmente a la condición precaria y desgarrada del hombre en la tierra; sólo que el poeta tiene la responsabilidad de guardar celosamente en sus manos –o en su memoria- los cantos de la tierra y transmutarlos por medio de la escritura, en canto humano. Todo esto desemboca en la cuestión capital de la escritura del poema, de lo que en ella es decible e indecible.
Américo Ferrari

La poesía de Montejo se ha caracterizado por el espesor y la rica gama textual, aun por la recreación naturalista y mítica. Además de la pasión constructiva y el casi perfecto control del desarrollo del poema, que excluye lo divagatorio y deshilvanado. Cualquier poema suyo parte de un punto y vuelve a él, pero para enriquecerlo, para dejarnos ver la amplitud de su recorrido y las sucesivas relaciones que va generando. Es además, de los pocos poetas hispanoamericanos de hoy que tienen un sentido tan exigente de las formas verbales, su pasión constructiva.
Guillermo Sucre

La vuelta a la tierra de Montejo, poeta de tensiones en busca de equilibrio, poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a esos tiempos quiere regresar, está marcada por la conciencia de lo pasajero.
Francisco Rivera

ISBN 978-980-6523-58-6